

Radboud Universiteit



## Door de golven meegenomen

Een ecokritische lezing van *Het tegenovergestelde van een mens* van Lieke Marsman en *Vissen red-*  
*den* van Annelies Verbeke

Jordi Lammers

18 juni 2019

Masterscriptie Nederlandse letterkunde

Scriptiebegeleider: Dr. Jeroen Dera

Tweede lezer: Prof. Maarten De Pourcq

## **Abstract**

In the last ten years more and more intellectuals have discussed the role of mankind in the anthropocene, the current geological age, viewed as the period during which human activity has been the dominant influence on climate and the environment. Despite the growing understanding and awareness of climate change there are still few contemporary Dutch novels that thematize the problems people are facing in this period. However, I found two novels that address the current climate issues: *Het tegenovergestelde van een mens* (2017) by Lieke Marsman and *Vissen reddden* (2009) by Annelies Verbeke.

In the first part of this thesis I analyze which elements of the role of mankind in the anthropocene can be found in those two novels. I argue that Ida and Monique, the two protagonists, worry about the planetary health. In their combat against climate change they find out how hard it is to lose their central position in the world. No matter how hard they try to engage with fish, seas, mountains or something comprehensive like the environment, they always stick to their own human consciousness: a fundamental anthropocentric point of view. In this part of the thesis I refer to the ideas of Morton, Klein and Hamilton.

In the second part I collect and examine the representation of the climate and the environment. Here I use the ideas of Ghosh about the function literature can have in depicting the problems of the anthropocene. This ultimately answers the following research question: what elements of the role of mankind in the anthropocene occur in *Het tegenovergestelde van een mens* (Marsman 2017) and *Vissen reddden* (Verbeke 2009) and how do these elements relate to the representation of the climate?

# Inhoudsopgave

Inleiding	3
1 De rol van de mens in het antropoceen	5
1.1 De term antropoceen	5
1.2 Naomi Klein	7
1.3 Timothy Morton	8
1.4 Clive Hamilton	10
2 Literaire fictie in het antropoceen	11
2.1 Ecokritiek	11
2.2 Huidige staat van klimaatfictie in de lage landen	14
2.3 De representatie van de klimaatproblematiek	15
3 Methode	21
3.1 Methode voor de analyse naar de personages	21
3.2 Methode voor de analyse naar de representatie van het klimaat	22
4 Roman en receptie	25
4.1 <i>Het tegenovergestelde van een mens</i> in het kort	25
4.2 <i>Vissen Redden</i> in het kort	25
4.3 <i>Het tegenovergestelde van een mens</i> : auteur en receptie	26
4.4 <i>Vissen Redden</i> : auteur en receptie	29
5 Analyse van <i>Het tegenovergestelde van een mens</i>	31
5.1 Hoe wordt het personage Ida neergezet?	31
5.2 Ida's denkbeelden omtrent de mens en het klimaat	33
5.3 Ida's acties ten opzichte van het klimaat	37
5.4 De representatie van het klimaat	41

5.5	Afwisseling van genres	46
6	Analyse van <i>Vissen Redden</i>	51
6.1	Hoe wordt het personage Monique neergezet	51
6.2	Moniques denkbeelden omtrent de mens en het klimaat	53
6.3.	Moniques acties ten opzichte van het klimaat	56
6.4	De representatie van het klimaat	59
6.5.	Afwisseling van genres	64
7	Conclusie	69
	Literatuur	73

## Inleiding

Aan het eind van Lieke Marsmans romandebuut *Het tegenovergestelde van een mens* (2017) raakt hoofdpersonage Ida samen met haar vriendin betrokken bij een dambreuk. Tijdens het kanovaren horen ze gerommel en even later zien ze hoe een enorme golf hun kant op komt. Vogels, konijnen en herten maken dat ze weggomen, maar zij kunnen geen kant op. Op dat moment neemt een auctoriële verteller het perspectief over: 'Dan raakt een rondvliegende tak Ida's hoofd en verliest ze, eindelijk zou je kunnen zeggen, haar bewustzijn' (Marsman 2017, 160).

Monique Champagne, de protagonist van Annelies Verbeke's roman *Vissen Redden* (2009), treft een vergelijkbaar lot. Tijdens een poging om zichzelf te verdrinken, raakt ze buiten bewustzijn en nemen de golven haar mee. Dit klinkt misschien als een tragisch einde, maar zo wordt het fragment niet beschreven. Integendeel. Monique voelt zich juist volstrekt gelukkig wanneer ze merkt dat ze zich niet meer tegen het water kan verweren: 'Lachend verliest ze het bewustzijn, geeft ze zich over, deel van de zee die haar boven zich uit tilt, wiegt, vervoert, doorgeeft' (Verbeke 2009, 181).

De personages bevinden zich in deze fragmenten in een kwetsbare positie. Ze kunnen geen invloed op de natuur uitoefenen en moeten hun lot in handen leggen van het water dat hen meeneemt. Deze wisselwerking tussen mens en omgeving is typerend voor het *antropoceen*: het huidige tijdperk waarin de aarde de gevolgen van menselijke activiteit ondervindt en de mens vervolgens weer met de gevolgen van klimaatverandering te maken krijgt.

In de analyses van deze romans richt ik me op de rol die de protagonisten van *Vissen Redden* en *Het tegenovergestelde van een mens* in het antropoceen innemen. De personages zijn enerzijds veel bezig met hun eigen plek in de wereld en maken zich anderzijds zorgen om de planetaire gezondheid. Beiden willen de aarde redden en ondernemen vervolgens acties om dit te verwezenlijken: Ida uit Marsmans roman raakt betrokken bij het plan om een waterdam op te blazen en de protagonist van Verbeke's roman, Monique Champagne, vertelt op symposia over de toenemende vissterfte. Hoewel, acties, een groot deel van de tijd zitten de protagonisten thuis of in een hotelkamer over hun eigen leven en de toekomst van de wereld te tobben. Ondanks hun betrokkenheid met de buitenwereld merken ze hoezeer ze tot hun eigen gedachtes, herinneringen en verlangens zijn veroordeeld. Ze willen zich wel uit het middelpunt halen, maar merken hoe moeilijk het is om niet op een menselijke manier naar de

wereld te kijken. Pas in de hierboven beschreven fragmenten, waarin ze door het water worden opgeslokt en bewusteloos raken, lukt het hen om hun antropocentrische blik te verliezen.

Nadat ik heb geanalyseerd welke elementen van de rol van de mens in het antropoceen in de romans voorkomen, onderzoek ik hoe de romans het klimaat representeren. Met deze tweede helft van de analyse verwijs ik naar de ideeën van Morton, Trexler en Ghosh, literatuurwetenschappers die nadenken over de manieren waarop fictie de klimaatproblematiek kan verbeelden. Volgens hen vraagt een gecompliceerd probleem als het klimaat om een veelzijdige aanpak waarbij verschillende perspectieven, stijlen en genres een licht op het fenomeen schijnen.

Deze punten samen brengen me tot de volgende hoofdvraag: welke elementen van de rol van de mens in het antropoceen zijn in *Het tegenovergestelde van een mensen en Vissen Redden* te vinden en hoe staan deze in verhouding tot de representatie van het klimaat?

## 1. De rol van de mens in het antropoceen

### 1.1. De term antropoceen

In deze paragraaf bespreek ik de ideeën van enkele ecofilosofen die na hebben gedacht over de rol die de mens in het antropoceen kan vervullen. Ik zoom daarbij vooral in op het gedachtegoed van drie denkers: Naomi Klein, Timothy Morton en Clive Hamilton. Zij leggen ieder andere accenten op het klimaatprobleem waardoor ze samen een goed overzicht van de verschillende opvattingen vormen.

Eerst is het goed om het begrip antropoceen verder toe te lichten. De naam voor dit tijdperk is net als de inhoud van het begrip voer voor discussie. Zo oppert socioloog Jason Moore dat de term antropoceen zich teveel op de mens als individu focust en te weinig oog heeft voor de rol van het kapitalisme (Moore 2016, 116-137). Om die reden introduceerde hij een nieuwe naam, het *capitalocean*, een begrip waarmee hij, net als Naomi Klein, de aandacht vestigt op het economische systeem dat in zijn ogen de extreme uitputting en verwoesting van de aarde in gang heeft gezet. Hoewel ik deze analyse onderschrijf, kies ik er toch voor om de term antropoceen te gebruiken. Dit begrip past in mijn ogen namelijk beter bij een onderzoek naar de acties en denkbeelden van twee specifieke protagonisten die zich tot de problemen van het tijdperk proberen te verhouden. Om de mens daarbij niet op een te hoog voetstuk te zetten, schrijf ik de term met een kleine letter in plaats van een hoofdletter.

Ten Bos (2017) betoogt dat het bij deze discussie niet om een simpel taalspelletje gaat. Een naam verklaart ons denken over het begrip en bepaalt vervolgens ook de richting van ons denken (Ten Bos 2017, 37). Vandaar dat we secuur met het begrip antropoceen om moeten gaan en tegelijkertijd moeten accepteren dat een naam nooit het hele concept omvat. Hijzelf beschouwt de Nederlandse klimaatwetenschapper Paul Crutzen als de bedenker van de naam. Deze omschrijving vertaalt Ten Bos als volgt:

De term 'Antropoceen' suggereert 1. Dat de aarde nu uit haar huidige geologische tijdvak, dat Holocene genoemd wordt, wegtrekt, en 2. Dat menselijke activiteit grotendeels verantwoordelijk is voor dit vertrek uit het Holocene, dat wil zeggen, dat de menselijke soort een mondiale geologische kracht op zichzelf is geworden. (Ten Bos, 2017, 35).

Los van omvang en de hevigheid zijn de effecten van het holoceen en het antropoceen vergelijkbaar: beide tijdperken kenmerken zich door een opwarming van de aarde en de daaruit voortvloeiende stijging van de zeespiegel. Maar er is ook een groot verschil. Waar het holoceen onderdeel was van de afwisseling tussen glacialen en interglacialen komt de opwarming in het antropoceen hoofdzakelijk door de invloed van de mens. Hierbij kan men denken aan allerlei activiteiten die voor een verhoogde concentratie van broeikasgassen in de atmosfeer zorgen: van korte vliegreizen tot reusachtige ontbossingen. Al deze menselijke activiteiten samen zorgen volgens een rapport van de American Association for the Advancement of Science, het grootste wetenschappelijke genootschap van de wereld, voor een abnormale en zeer ingrijpende opwarming van de aarde. De gevolgen hiervan zijn volgens het instituut niet te onderschatten:

The atmospheric concentration of carbon dioxide, a critical greenhouse gas, is higher than it has been for at least 650,000 years. The average temperature of the Earth is heading for levels not experienced for millions of years. Scientific predictions of the impacts of increasing atmospheric concentrations of greenhouse gases from fossil fuels and deforestation match observed changes. As expected, intensification of droughts, heat waves, floods, wildfires, and severe storms is occurring, with a mounting toll on vulnerable ecosystems and societies. These events are early warning signs of even more devastating damage to come, some of which will be irreversible.

(American Association for the Advancement of Science, 2006)

De normale gang van zaken, waartoe het holoceen behoorde, heeft met andere woorden plaatsgemaakt voor een tijd waarin onvoorspelbaarheid en onzekerheid de boventoon voeren. In *No Time* (2014) noemt Naomi Klein enkele rampen die plaats zullen vinden als de temperatuur op aarde vier graden stijgt – een scenario waar onder andere Kevin Anderson, plaatsvervangend directeur van het Tyndall Centre for Climate Change Research, rekening mee houdt. In dit geval zal de zeespiegel in 2100 met één en mogelijk zelfs twee meter zijn gestegen. Eilandstaten als Malediven en Tuvalu zullen verdrinken en veel kustgebieden, waaronder die van Brazilië, Californië en grote delen van Zuidoost-Azië, zullen onder water komen te staan. Hittegolven zullen de normaalste zaak van de wereld worden en de oogst van belangrijke gewassen zal door de droogte enorme verliezen leiden (Klein 2014, 26).



## 1.2. Naomi Klein

De Canadese intellectueel en activist Naomi Klein plaatst de vraagstukken van het antropoceen vooral in een politiek kader. Volgens haar kan het denken over het klimaat niet los worden gezien van zaken als neokolonialisme en kapitalisme. Met deze opvatting legt ze de focus wat minder op de mens in het algemeen en wat meer op de verwoestende systemen die de huidige problematiek hebben veroorzaakt.

Klein (2014) roept op tot een nieuwe sensibilisering ten opzichte van het klimaat en zoekt de oplossing vooral in een alternatief voor het kapitalisme dat volgens haar het monster is dat alle problemen in gang heeft gezet. De afbraak van dit systeem, dat volgens haar vooral gericht is op groei en geld, ziet zij als een voorwaarde voor een leefbare planetaire toekomst. Ze zoomt niet alleen in op individuele verantwoordelijkheid, maar benadrukt juist dat een collectieve samenwerking noodzakelijk is bij het tegengaan van global warming:

Elke poging om de klimaatuitdaging het hoofd te bieden [zal] vruchteloos zijn, tenzij die poging wordt begrepen als onderdeel van een veel bredere ideologische strijd, van een proces waarin het collectief, de gemeenschap, gemeenschappelijke verantwoordelijkheid, beschaving en burgerschap opnieuw worden opgebouwd en uitgevonden, na zoveel jaren van verwerping en verwaarlozing. (Klein 2014, 511)

Om deze uitdaging aan te gaan, zullen er veel ongeschreven regels tegelijkertijd moeten worden verbroken: bijvoorbeeld de regel dat een overheid die belastingen verhoogt niet aan kan blijven, of de regel die voorkomt dat een overheid de economie in bepaalde sectoren geleidelijk in laat krimpen (Klein 2014, 511). Ze legt kortom een grote verantwoordelijkheid bij de overheden neer. Zij moeten uiteindelijk de beslissingen nemen die de wereld ingrijpend kunnen veranderen. Dit hoeft volgens haar niet veel geld te kosten:

De uitdaging is niet simpelweg veel geld uitgeven en veel van het beleid omgooien, maar anders, radicaal anders, gaan denken om die veranderingen een schijn van kans te bieden. Op het moment worden vrijwel alle serieuze pogingen om in te spelen op de klimaatverandering lamgelegd door de overwinning van de marktlogica, met haar ethos van dominante en felle concurrentie (Klein 2014, 33).

Naast het bekritisieren van het kapitalisme neemt ze het ook op voor de gebieden die volgens haar minder schuld hebben. Ze wijst er op dat het vaak juist deze gebieden zijn die het vaakst en hevigst door de catastrofes van het antropoceen worden getroffen. In haar ogen moet het tegengaan van klimaatverandering dan ook als een onderdeel worden gezien van een strijd voor economische gelijkheid en een nieuwe, eerlijkere behandeling van kwetsbare groepen (Klein 2014, 16).

### 1.3. Timothy Morton

Ook Morton relateert de eigen verantwoordelijkheid door erop te wijzen dat de uitstoot van één persoon statistisch te verwaarlozen is. Zo waarschuwt hij in *Ecologisch Wezen* (2018) dat men elk opkomend schuldgevoel in dat gat moet houden: 'Schuld wordt immers toegemeten aan individuen. Maar individuen zijn in geen enkel opzicht schuldig aan wereldwijde opwarming' (Morton 2018, 45).

Morton benadert het klimaatprobleem vooral op een filosofische manier en noemt zichzelf daarbij een aanhanger van de *object-oriented ontology*. Een sleutelbegrip bij deze zijsleer is het *hyperobject*. Met dit begrip refereert hij naar 'things that are massively distributed in time and space relative to humans' (Morton 2013, 1). Een hyperobject is onmogelijk te doorgronden: vandaar dat Morton het niet verstandig vindt om de wereld als een vat vol data te beschouwen. Op die manier reduceer je het klimaat namelijk als iets dat via informatie te kennen en te controleren is (Morton 2018, 16). Het verschil tussen een ding en de verzameling data over een ding illustreert hij aan de hand van een appel:

Ze zijn groen, rond, sappig, zoet, knapperig en boordevol vitamine C (...) Geen van die dingen is een appel als zodanig. Er is een onoverbrugbare kloof tussen de appel en de manier waarop die verschijnt (zijn data); en hoeveel studie je ook naar de appel verricht, je zult de kloof niet kunnen lokaliseren door hem aan te wijzen: het betreft een transcendentale kloof. (Morton 2018, 30)

In het geval van een hyperobject is deze transcendentale kloof reusachtig. Om te laten zien welke dingen hij tot hyperobjecten schaaft, geeft Morton in zijn introductie van het begrip enkele voorbeelden: zwarte gaten, de biosfeer, olievelden, uranium en klimaatverandering. Vervolgens noemt hij twee eigenschappen: 'They are viscous, which means that they "stick"'

to beings that are involved with them. They are nonlocal; in other words, any “local manifestation” of a hyperobject is not directly the hyperobject’ (Morton 2013, 1).

In plaats van een cartesiaanse ontologie waarin het waarnemende subject de ‘verwerkelijker’ van dingen wordt genoemd, gaat Morton er in zijn object-oriented ontology vanuit dat je objecten nooit direct in en hun totaliteit kan benaderen. Morton schrijft hier het volgende over:

Met benadering bedoelen we elke manier om een ding te vatten, strijken langs, denken over, likken, er een schilderij van maken, eten, een nest erop bouwen, laten ontploffen, etc. Verder betoogt de object-georiënteerde ontologie dat denken niet de enige benaderingswijze vormt, en dat denken ook niet superieur is. Sterker nog, er bestaat geen superieure benaderingswijze. (Morton 2018, 44)

Volgens hem kan deze ontologie nuttig zijn in een tijd waarin we steeds meer van ecologie te weten komen. De object-georiënteerde ontologie probeert namelijk het antropocentrisme te laten varen en ruimte te maken voor een benadering waarin de mens niet meet het middelpunt van betekenis en macht vormt: ‘Onder meer omdat zij denken, in het bijzonder menselijk denken, niet verheft tot een speciale benaderingswijze die daadwerkelijk doordringt tot wat een ding is’ (Morton 2018, 30).

De Nederlandse filosoof René ten Bos (2017) deelt de visie dat het klimaat een hyperobject is. Hij voegt daar aan toe dat ook de catastrofes die in het antropoceen plaats zullen vinden fundamenteel open van aard zullen zijn. Waar men bij een gesloten catastrofe als een vliegtuigramp betrekkelijk simpel in kaart kan brengen wie de slachtoffers zijn en welke hulp er moet komen, weten we bij klimaatrampen niet precies hoeveel mensen er getroffen worden: ‘hun oorzaken zijn te complex, maar hun gevolgen ook. Bovendien leren we in het tijdperk van het antropoceen dat het niet alleen maar om mensen gaat, maar ook om andere levende wezens’ (Ten Bos 2017, 86). Met zijn idee dat de catastrofes open van aard zijn, past hij bij Mortons visie dat het antropoceen een tijd is waarin we de onkenbaarheid van dingen moeten accepteren. Zoeken naar richting en houvast is volgens Ten Bos (2017) zinloos en werkt alleen maar averechts, vandaar ook de titel *Dwalen in het antropoceen*.

#### 1.4. Clive Hamilton

Waar Morton voor een minder centrale rol van de mens pleit, ziet de Britse intellectueel Clive Hamilton het antropoceen als een tijd waarin de mens zijn centrale rol in de wereld volledig moet erkennen. Hij wijst op de onuitwisbare invloed die de mens op de aarde heeft gehad en stelt dat we ons vermogen om de aarde op grote schaal te verwoesten ook kunnen inzetten om op mondiale schaal voor de aarde te gaan zorgen (Hamilton 2018, 15). In *De Provocerende Aarde (2018)* stelt Hamilton zich fel op tegen het gedachtegoed van filosofen die ervoor pleiten dat de mens een stapje terugdoet. Hij vindt juist dat het onverstandig is om onze centrale positie te ontkennen of te bagatelliseren. Verder zoekt hij naar de oorzaak waarom de consequenties van het antropoceen niet ernstig genoeg worden genomen:

Misschien is het defaitisme onder intellectuelen zo groot omdat de krachten waarvan we hoopten dat die de wereld een beschaafder oord zouden maken (persoonlijke vrijheden, democratie, materiële vooruitgang, technologisch vermogen), in werkelijkheid de weg naar vernietiging plaveien. (Hamilton 2018, 24)

Hoewel Hamilton geen filosoof is die met pasklare oplossingen komt, heeft hij wel degelijk een visie hoe we met de aarde om moeten gaan. Hij noemt deze visie 'nieuw-antropocentrisme', een term waarmee hij bedoelt dat we ten volle moeten erkennen wat voor een unieke positie we in de wereld hebben ingenomen. Volgens Hamilton (2018) is de posthumanistische gedachte dat we de mens niet meer in het centrum van de wereld moeten zetten onzinnig: we staan er namelijk al en kunnen er ook niet meer uit verdwijnen. Daarom roept hij op tot een nieuw rentmeesterschap waarbij we zorg voor de aarde gaan dragen, niet alleen om onszelf te redden, maar om de hele planeet zo min mogelijk schade toe te brengen. Hij trekt hierbij fel van leer tegen geo-engineers die grote technologische projecten starten om de mens voor een fiasco te behoeden. Hiermee herhaalt hij de ideeën die hij in *Earthmasters (2013)* deelde, namelijk dat geo-engineering meer kwaads dan goeds zal veroorzaken. Deze technologie houdt volgens Hamilton namelijk alleen rekening met de toekomst van de mens – en dit is precies het oude antropocentrisme dat de klimaatproblematiek heeft veroorzaakt.

## 2. Literaire fictie in het antropoceen

### 2.1. Ecokritiek

De analyse van de manier waarop het klimaat een rol in romans krijgt, behoort tot het onderzoeksveld van de ecokritiek, de discipline die de relatie tussen, mens, natuur en literatuur onderzoekt. Sinds de opkomst van dit wetenschapsgebied hebben veel mensen een goede definitie proberen te formuleren. Van al deze definities doet die van Garrard (2004) wat mij betreft het meest recht aan alle mogelijkheden: 'Ecocriticism explores the ways in which we imagine and portray the relationship between humans and the environment in all areas of cultural production, from Wordsworth and Thoreau to Disney and BBC nature documentaries. It is inspired by, but also critical of, modern environmental movements' (Garrard 2004, 5).

Volgens Metz (2015) moet een groot deel van de ecokritiek begrepen worden tegen de achtergrond van andere poststructuralistische paradigma's zoals het feminisme en het postkolonialisme. Deze paradigma's proberen de machtsstructuren bloot te leggen waarin teksten en identiteit tot stand komen en vormen daarmee een verweer tegen dominante wereldbeelden: 'het kolonialisme, het patriarchale wereldbeeld en, wat de ecokritiek betreft, de 'antropocentrische' ideologie, die de belangen van de mens boven de belangen van dieren, de organische en anorganische natuur en het klimaat stelt' (Metz 2015, 39).

Voor ik vier belangrijke stromingen in de ecokritiek behandel, is het belangrijk om te benadrukken dat er in de ecokritiek geen consensus heerst over wat de discipline allemaal vermag. Zeker aan het begin van de jaren negentig discussieerden men voornamelijk over de vraag in hoeverre de ecokritiek de 'world beyond the page' in haar analyse kon betrekken. Sommige ecocritici houden zich strikt aan de *close reading* methode van het structuralisme en betwijfelen of teksten op een betrouwbare wijze naar de buitentekstuele realiteit kunnen verwijzen. Andere, meer poststructuralistische critici houden er geen beproefde hermeneutische methode op na, maar maken op een eclectische manier gebruik van de inzichten uit andere onderzoeksgebieden zoals de discoursanalyse of de cultural studies (Metz 2015, 40).

Veel wetenschappers zijn het erover eens dat de opkomst van de ecokritiek niet uit het niets kwam, maar een sterke actuele aanleiding had. Martens & Vermeulen (2018) stellen in een helder overzicht dat de steeds grotere aandacht voor de ecologische aspecten van literatuur haar oorsprong vond in het toenemende besef dat de planetaire gezondheid achteruit gaat (Martens & Vermeulen 2018, 103). Deze terreinwinst van de ecokritiek verliep niet zonder slag of stoot. Zo halen Martens & Vermeulen het voorbeeld aan van Axel Goodbody die

stelde dat Duitse wetenschappers aanvankelijk bang waren dat de terugkeer naar de natuur een echo zou vormen van het natuurenthousiasme uit de romantiek – een gepasseerde periode waar men volgens Goodbody niet graag naar terug wilde (Martens & Vermeulen 2018, 103). Deze sceptische houding toont aan met welke vooroordelen de discipline te kampen had. Ecokritiek is namelijk geen sterk afgebakend gebied dat louter de representatie van bergen, zeeën en bomen bestudeert; de discipline heeft in de loop der tijd een veel breder perspectief aangenomen.

Hoe deze verbreding van het paradigma is verlopen, valt het best uit te leggen aan de hand van vier golven die elkaar geleidelijk op hebben gevolgd en veel overlappingen vertonen. De eerste golf begon pas vrij laat, in de jaren negentig, en richtte zich op het mimetische vermogen en het ecologische bewustzijn van romantische poëzie en non-fictie (Martens en Vermeulen 2018, 104). Rond het begin van het millennium breidde de tweede golf dit onderzoeksveld uit door klassieke en hedendaagse teksten in de analyse te betrekken en ook de roman te bestuderen. Daarnaast stelden de wetenschappers die zich hiermee bezighielden vragen bij de nauwe opvatting van natuur die in de eerste golf werd gebruikt: ‘While first-wave ecocritics upheld the philosophy of organism, the second wave ecocritics inclined towards environmental issues and a “social ecocriticism” that takes urban and degraded landscapes just as seriously as ‘natural’ landscapes (Buell 2005, 22).

Martens & Vermeulen (2018) wijzen op deze verruimde opvatting over wat het begrip natuur betekent: ‘de natuur is niet langer de robuuste realiteit die zich aan semiotische processen onttrekt, maar het is een historisch variërende realiteit die door menselijke en niet-menselijke, door tekstuele en buitentekstuele krachten geconstrueerd wordt’ (Martens & Vermeulen 2018, 104). Toegepast op het Nederlandse taalgebied betekent dit dat niet alleen het werk van Koos van Zomeren tot het interessegebied van de tweede golf zou kunnen behoren, maar ook het oeuvre van Phillip Huff die vooral over menselijke interactie in grote steden schrijft.

Met de aandacht voor de manier waarop organismen met elkaar verbonden zijn, rolt de tweede golf de loper uit voor poststructuralistische theorieën die voorgangers verwierpen. Martens & Vermeulen (2018) noemen het werk van Timothy Morton hier een voorbeeld van. In *Ecology Without Nature* (2007) stelt hij kritische vragen bij een manier van denken die de wereld in categorieën indeelt: natuur, stad, mens, dier, groot en klein. Hierbij werd hij sterk

beïnvloed door het milieufilosofisch gedachtegoed dat in de jaren zeventig en tachtig opkwam. Kenmerkend voor deze golf was dat de mensen die hieraan toe behoorden de onderlinge verbondenheid van allerlei actoren, zoals mensen, piepschuim en zandverstuivingen, onderzochten, maar tegelijkertijd ook de intrinsieke waarde van deze dingen benadrukten. Deze laatste term, intrinsieke waarde, introduceerde Arne Næss als uitgangspunt van zijn *deep ecology*. Hiermee bedoelt Næss de inherente waarde die eigen is aan de natuur, aan elk organisme op zich, onafhankelijk van de nuttigheid voor de mens (Næss 1984, 266.)

Volgens Martens & Vermeulen (2018) vertoont de huidige staat van het veld veel kenmerken van de tweede golf, maar zijn er inmiddels ook een derde en een vierde golf bijgekomen (Martens & Vermeulen 2018, 105). Vooral interessant voor deze scriptie is de derde golf die de ecologische ervaringen in een globaal perspectief plaatst. Niet alleen de plaatsgebonden ecologische ervaring staat centraal; ook de uitwisseling tussen ecologische verbondenheid krijgt aandacht. Hierbij maakt de derde golf gebruik van de term *transnationaliteit*, hetgeen moet worden opgevat als een verruiming van de vaak uitsluitend nationale manier waarop de wetenschap naar de taal, literatuur of cultuur van een natie kijkt (Martens & Vermeulen 2018, 105). Deze verschuiving van een nationaal naar een mondiaal perspectief gaat gepaard met het besef dat klimaatverandering collectief moet worden aangepakt: ‘fenomenen als klimaatverandering vergen bij uitstek een supranationale aanpak en kapitalistische globalisering vormt de onvermijdelijke context waarbinnen alternatieve ecologische praktijken vorm krijgen’ (Martens & Vermeulen 2018, 103). Een klimaatwetenschapper als Klein, die in haar boeken keer op keer benadrukt hoe belangrijk mondiale samenwerking is, kan dus als een kind van de derde stroming worden gezien. Ook *Vissen Redden* en *Het tegenovergestelde van een mens* passen in het onderzoeksveld van de derde stroming. De protagonisten blijven immers niet aan één plek gebonden. Monique reist de hele wereld over en Ida begint aan een stage in Italië waar ze met mensen uit allerlei landen samenwerkt.

De analyse die ik in deze scriptie toepas, past binnen het onderzoeksveld van de tweede en de derde stroming. Ik onderzoek namelijk hoe de personages op de problematiek reageren en hoe niet menselijk-actoren als water, vissen of andere objecten in de romans gerepresenteerd worden. Hiermee leg ik dus niet alleen de focus op de personages, maar kijk ik ook naar de manier waarop mens en natuur zich tot elkaar verhouden.

## 2.2. Huidige staat van klimaatfictie in de lage landen

In een stuk over klimaatfictie in de lage landen stellen Craps en Mertens (2018) dat het onderwerp klimaat tegenwoordig hoog op de maatschappelijke agenda staat: ‘Dat meer en meer burgers zich zorgen maken over de opwarming van de aarde, mag geen verrassing heten. Klimaatverandering was altijd iets eerder abstracts, maar dat begint te wijzigen’ (Craps & Mertens 2018). Vervolgens vraagt het tweetal zich af waarom er ondanks alle maatschappelijke aandacht nauwelijks romans verschijnen waarin de problematiek een rol speelt. Als klimaat het onderwerp van deze tijd is, zoals velen beweren, waar blijft dan de fictie die deze problematiek weerspiegelt?

Nederland loop achter – dat stelt Rouckhout (2019) in een stuk waarin ze aangeeft dat het Angelsaksische taalgebied in tegenstelling tot de lage landen wel een lange traditie van klimaatfictie kent. Dit wil niet zeggen dat Nederlandstalige auteurs hun blik alleen maar op zichzelf richten. Buiten hun proza, zo laten Craps & Mertens (2019) aan de hand van enkele voorbeelden zien, tonen schrijvers zich wel degelijk betrokken. Ze maken documentaires (Nic Balthazar), steunen burgerinitiatieven (David van Reybrouck) of functioneren als ghostwriters voor non-fictie waarin het thema een rol krijgt (Jeroen Olyslaegers). Gezien deze betrokkenheid is het volgens Craps & Mertens (2018) des te merkwaardiger dat de klimaatroman nog geen plek in de lage landen heeft verworven. Een kwestie van tijd, noemen ze het, met de waarschuwing dat de auteurs wel haast mogen maken: ‘want met nog slechts een tiental jaar om een klimaatcatastrofe te voorkomen begint de tijd nu echt wel te dringen’ (Craps & Mertens 2018).

In het nog betrekkelijk nieuwe onderzoek naar Nederlandse klimaatfictie komt vaak de titel *Hoe ik een bos begon in mijn badkamer* (2017) van Maartje Smits bovendien. Van Bodegom (2017) schrijft dat Smits in deze bundel de grenzen tussen natuur en cultuur onderzoekt. Zo schrijft Smits veel over ecoducten, viaducten die dieren in staat stellen om op een veilige manier een weg over te steken. Deze ecoducten bevatten volgens haar een mengmoes van cultuur en natuur en wissen een duidelijk onderscheid tussen deze twee zaken uit. Verder gaat Van Bodegom (2017) in op de foto’s die de grenzen tussen deze twee zaken onderzoekt. Smits bedient zich dus niet alleen van taal, maar ook van beeld – iets waar ik in de bespreking van Ghosh (2018) op terug zal komen. Voor nu is het belangrijk om te stellen dat Smits dus op een hybride wijze de dialoog aangaat met de ecologische omgeving waarin ze als mens is ingebed.



Craps & Mertens (2018) benadrukken het belang van deze generische fluiditeit, maar achten het ook verstandig om 'af te stappen van al te rigide verwachtingen over hoe een klimaatroman er hoort uit te zien' (Craps & Mertens 2018). Deze opmerking roept de vraag op hoe breed je het genre klimaatfictie op kunt vatten. Als je er bijvoorbeeld net als Klein vanuit gaat dat de klimaatproblematiek inherent verbonden is aan zaken als neoliberalisme en kapitalisme kun je de werken waarin deze thema's een rol spelen ook tot klimaatfictie rekenen. Je opvatting is met andere woorden sterk afhankelijk van het gezichtspunt dat je als literatuurwetenschapper inneemt.

### **2.3. De representatie van de klimaatproblematiek**

In 2018 publiceerde *De Volkskrant* een artikel over het belang van lezen. Een van de geïnterviewden was bijzonder hoogleraar in de moderne geschiedenis van het boek Adriaan van der Weel, een literatuurwetenschapper die op het sociale aspect van literatuur wijst.

Je leert hoe mensen in elkaar zitten, wat hun drijfveren zijn en hoe ze kunnen reageren, wat voor scenario's allemaal denkbaar zijn (...). Je wilt van literatuur leren wat de mogelijkheden zijn. Je wilt leren hoe mensen onder bepaalde omstandigheden reageren. Je wordt met morele dilemma's geconfronteerd en die moet jij niet oplossen, die moet de auteur zijn hoofdpersoon laten proberen op te lossen, waarbij die ook de verkeerde beslissing kan nemen. (De Rek 2018).

Opvallend is de antropocentrische aard van zijn omschrijving. Van der Weel, die ik hier exemplarisch acht voor de manier waarop men over het nut van literatuur praat, heeft het uitsluitend over de manier waarop een roman iets van de mens blootgeeft. Met deze focus op het sociale aspect van literatuur, besteedt hij geen aandacht aan de manier waarop romans de lezer bewust kunnen maken van buitenmenselijk leven: planten, bergen, dieren, schimmels, enzovoorts. De representatie van het klimaat blijft hierdoor buiten beeld. In deze paragraaf bespreek ik de ideeën van literatuurwetenschappers die hebben nagedacht over de vraag hoe fictie het klimaat wél kan representeren. Want met welke middelen breng je zoiets alomvattends in beeld?

Deze vraag stelt ook Ghosh in het veelbesproken *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016). Dit werk, dat van grote invloed is geweest op het denken

over literatuur in het antropoceen, begint hij met de vraag waarom er zo weinig romans bestaan waarin klimaatverandering aan de orde komt. Hij schetst een situatie waarin de wereld veranderd is, waar de zee grote steden onder water heeft gezet en museumgangers en lezers uit de toekomst op zoek gaan naar kunst uit de tijd voordat het water zo gestegen was. Ze zullen zoeken naar sporen, schrijft hij, en concluderen dat 'most forms of art and literature were drawn into the modes of concealment that prevented people from recognizing the realities of their plight' (Ghosh 2016, 11). Uit het woord *recognizing* kun je opmaken dat Ghosh ervan uitgaat dat literatuur als een spiegel of een toekomstbeeld kan dienen. Een roman kan lezers confronteren met bepaalde problemen, de problematiek invoelbaar maken en vervolgens ook aan de wieg staan van een bepaalde gedragsverandering.

Dat deze representatie van het klimaat desondanks nauwelijks voorkomt, zoekt Ghosh niet bij de onverschilligheid van schrijvers. Auteurs bemoeien zich volgens hem wel degelijk met de klimaatproblematiek, maar dan vrijwel uitsluitend via non-fictie (Ghosh 2016, 8). Waarom romans hierin achterblijven, heeft volgens hem alles te maken met een aantal hardnekkige normen die het literaire landschap domineren. Eén van die normen betreft de opvatting dat literatuur geen plek is voor het ongewone, uitzonderlijke, onverwachte karakter van de rampen die ons in het antropoceen te wachten staan. Nadat hij zelf getuige was geweest van een tornado merkte Ghosh dat hij eveneens door dit idee bevangen is:

In reflecting on this, I find myself asking, what would I make of such a scene were I come across it in a novel written by someone else. I suspect that my response would be one of incredulity; I would be inclined to think that the scene was a contrivance of last resort. Surely only a writer whose imaginative resources were utterly depleted would fall back on a situation of such extreme improbability? (Ghosh 2016, 16).

Vervolgens wijst hij erop dat de moderne roman en onze hang naar waarschijnlijkheid rond dezelfde tijd zijn opgekomen en sindsdien altijd hand in hand zijn gegaan. Daarvoor richtten verhalenvertellers zich via sprookjes, mythes en andere volksvertellingen juist op exceptionele gebeurtenissen. Dit veranderde volgens Ghosh toen men meer waarde ging hechten realistische verhalen vol zogenaamde *fillers*: details en andere alledaagse elementen die het werkelijkheidsgehalte van een roman versterken en niet in de eerste plaats bedoeld zijn om het plot

vooruit te stuwten (Ghosh 2016, 17). Daarbij maakte de auctoriële verteller, die alle gebeurtenis van bovenaf beziet en daar verslag van uitbrengt, volgens Ghosh (2016) steeds meer plaats voor een vertelinstantie die toont wat het personage waarneemt. Deze aandacht voor fillers en interne focalisatie loopt volgens Ghosh (2016) parallel met iets dat hij de rationalisering van het modern leven noemt:

a process that begins in the economy and in the administration, but eventually pervades the sphere of free time, private life, entertainment, feelings... or in other words: fillers are an attempt at rationalizing the novelistic universe: turning it into a world of few surprises, fewer adventures, and no miracles at all. (Ghosh 2016, 19).

Een andere wetenschapper die Ghosh aanhaalt, een geoloog genaamd Stephen Jay Gould, heeft met een studie naar theorieën over gradualisme en catastrofes aangetoond dat de focus op onverwachte en unieke gebeurtenissen in de loop der tijd plaats heeft gemaakt voor een steeds wijdverbreidenere opvatting dat de natuur op een graduele en voorspelbare manier verandert (Ghosh 2016, 19). Dit idee ging volgens Ghosh gepaard met de opvatting van auteurs dat ze alleen de veranderingen moesten weergeven waarvan ze zelf getuigen waren (Ghosh 2016, 20). Het is deze opvatting waar Ghosh pagina's lang tegenin gaat. De wereld, zo luidt ook Goulds antwoord, verandert namelijk niet alléén geleidelijk en voorspelbaar, maar ook plotseling en onverwacht. Neem de gigantische meteoriet die volgens veel wetenschappers het uitsterven van de dinosaurius veroorzaakte: een korte gebeurtenis die het leven op aarde voor altijd heeft veranderd. Zulke vluchtige, maar ingrijpende gebeurtenissen zouden volgens hem opnieuw een plek in de literatuur moeten krijgen.

Ghosh (2016) lijkt naar een nieuwe stroming in de literatuur te verlangen, een frisse wind, met andere normen over wat een roman hoort te zijn. Tegelijkertijd verwijst hij vaak naar het verre verleden om te laten zien welke functie literatuur kan hebben in het verbeelden van de klimaatproblematiek. Zo wijst hij op Adwaita Mallabarman roman *A River Called Titash* uit 1956 waarin wel een alwetende verteller aan het woord is, waarin de tijd wel grote sprongen maakt, over generaties heen, en waarin wel een koppeling wordt gemaakt tussen het landschap en het leven van de mensen die erin wonen. En hij wijst op de Chinese epiek *The Journey of the West*: 'a universe of boundless time and space the are conjured up by the other

forms of prose narrative' (Ghosh 2016, 61). Dit soorten werken zet hij af tegen de moderne roman:

Within the mansion of serious fiction, no one will speak of how the continents were created; nor will refer to the passage of thousands of years: connections and events on the scale appear not just unlikely but also absurd within the delimited horizon of a novel. (Ghosh 2016, 61).

Hoewel Ghosh (2016) een voorstander is van klimaatliteratuur vraagt hij zich af in hoeverre taal een antropocentrische kijk op de wereld bevordert. Dit roept een probleem op, want als taal niet het juiste middel, hoe kunnen we dan vragen en problemen van het antropoceen adresseren? (Ghosh 2016, 84). Hij stelt dat het belangrijk is om te onderzoeken hoe andere levensvormen denken en hoe we die gedachtes het best kunnen presenteren. Om de wereld van bomen te verbeelden kun je bijvoorbeeld gebruik maken van afbeeldingen: op die manier interpreteer je de acties niet met een menselijke blik, maar laat je simpelweg zien wat er gebeurt. De graphic novel zou in dit geval de ideale manier zijn om het leven van bomen, dieren, schimmels en andere levensvormen te onderzoeken. De rol die taal speelt bij de antropocentrische blik op de wereld zal ook in mijn analyse van *Vissen Redden* en *Het tegenovergestelde van een mens* aan de orde komen.

In de tijd dat Ghosh *The Great Derangement* had geschreven, was *The Overstory* (2019) van Richard Powers nog niet verschenen, anders had de literatuurwetenschapper misschien wel naar deze roman verwezen als een recent voorbeeld van hoe het wel kan. In deze roman wisselt Powers constant tussen twee levensvormen: mensen die zich een korte tijd voortbewegen op aarde en bomen die een lange tijd stil in de grond staan. In het eerste verhaal presenteert hij een boer die een boom plant, een man genaamd Hoel die al vrij snel het loodje legt (Powers 2018, 5). Zijn zoon neemt het bedrijf over, sterft eveneens, en wordt op zijn beurt vervangen door zijn zoon. In een paar pagina's laat Power hele generaties de revue passeren, met als enige constante factor de boom die aan het begin van de roman geplant is. Op die manier laat Power zien dat er een verhaal is dat het menselijke leven overstijgt – vandaar dat de titel van het werk *The Overstory* luidt. In *De Groene Amsterdammer* schreef Joost de Vries hier het volgende over:

Powers wil wel het verhaal vertellen van het land, van de bomen, van de rotsen, van de natuur. Hij wil ze, zoals dat heet, agency geven: hun eigen kracht. Ergens schrijft hij dat wat ons mensen maakt is dat we verhalen altijd willen vervangen door betekenisgevende verhalen en dat we leven alleen herkennen als het twee benen heeft. (De Vries 2018).

Een klimaatroman hoeft dus niet alleen de problematiek via enorme stormen of tsunami's te verbeelden: het kan ook gaan om de weergave van een ander 'groter' leven, iets dat de menselijke maat overstijgt. Ik schrijf het woord 'groter' hier bewust tussen aanhalingstekens omdat het sterk afhankelijk is van de schaal die je gebruikt. In de woorden van Ten Bos: 'als je de steen achter je huis optilt – iedere entomoloog kan je dat uitleggen -, opent zich meteen een onmetelijke wereld' (Ten Bos 2017, 17).

Een klimaatroman is dus geen helder afgebakend genre met vaste richtlijnen en typische kenmerken. Integendeel. Het klimaat vraagt volgens Craps & Mertens (2019) juist om een vloeibare representatie waarbij de veelzijdigheid van het fenomeen niet verloren gaat in de klassieke verhaalvorm van de moderne roman. Deze opvatting onderschrijven Bluijs & Van den Dool (2018) die zich in een briefwisseling afvragen of stijlvermenging een noodzakelijk middel is om de antropocentrische valkuil te vermijden. Van den Dool is het hier deels mee eens:

Maar niet zozeer omdat we ons met klassieke genres automatisch aan een antropocentrische visie verbonden zien, maar eerder omdat een zuiver literaire tekst een theoretische reflectie onvoldoende toelaat. De enige manier waarop klimaatverandering binnen een literaire tekst centraal kan worden gesteld, zonder de helpende hand van een aanvullend genre of medium, is er een waarbij de kunstmatig in stand gehouden grens tussen mens en natuur tot centraal thema van het werk in kwestie wordt gemaakt (Bluijs & Van den Dool 2018).

In *Ecologisch Wezen* ageert Morton tegen een manier van denken die hij de 'platenzaakbenadering' noemt (Morton 2018, 216). Hij vindt de toepassing van deze benadering gevaarlijk omdat die ervoor zorgt dat we niet meer buiten de kaders denken die we elkaar doorspelen. 'Die zouden dan in omloop komen en aan legitimiteit winnen. (...) En dat betekent weer dat

er overbekende valstrikken en valkuilen zijn op het gebied van het denken: bijvoorbeeld allerlei schijnparadoxen en schijnproblemen' (Morton 2018, 217). Om op een nieuwe manier over ecologische thema's na te denken, of, zoals Morton vaak schrijft, nieuwe stijlen van denken te onderzoeken, is het belangrijk om het denken in nieuwe vormen te gieten: bijvoorbeeld via een vermenging van genres. Literatuurwetenschapper Trexler (2015) is het hier mee eens en noemt de afwisseling van genres zelfs een van de belangrijkste aspecten van een ecologische roman. Door genres met elkaar te combineren, kan de ecologische roman volgens hem verschillende lichten op de problemen van het antropoceen schijnen. Om dit argument kracht bij te zetten, licht hij de verschillende functies van de genres toe:

Science fiction has rich techniques to speculate about future technology and conditions, as well as the human experience of new historical moments. Chiller fiction ably evokes the dread and horror of catastrophic events, despite our quotidian desire to avoid them. Teen fiction specializes in describing the inertia and hypocrisy of domestic life, as well as structural tensions between different generations. (Trexler 2015, 31)

Trexlers (2015) opvatting van klimaatliteratuur omvat kortom niet alleen de boeken die men doorgaans tot 'goede' literatuur rekent. Een kenmerk van de ecokritiek is juist de aandacht voor genres die vaak met populaire cultuur worden geassocieerd. Zoals Garrard richt het onderzoeksgebied zich zowel op Thoreau als Disney (Garrard 2004, 5).

### 3. Methode

#### 3.1. De methode voor de analyse van de personages

In de analyse naar de houding van de personages ten opzichte van het antropoceen onderscheid ik drie elementen: 1) de manier waarop een personage wordt neergezet, 2) de denkbeelden omtrent de mens en het klimaat 3) de acties met betrekking tot het klimaat.

In het eerste deel van deze analyse besteed ik onder andere aandacht aan de vertelinstantie. In *Vissen Redden* is er sprake van een auctoriële verteller en in *Het tegenovergestelde van een mens* staat een ik-verteller centraal. Bij een auctoriële verteller staat de verteller ‘boven het verhaal’ (Hermans & Vervaeck 2001, 41), wat inhoudt dat de verteller niet samenvalt met het personage, maar vanaf een afstand de gedachtes en acties van het personage weergeeft. De verteller is dus ‘niet identiek met het personage waarover verteld wordt, en het gaat om een duidelijk aanwezige verteller, niet een onzichtbare die opgaat in het personage’ (Hermans & Vervaeck 2001, 42). De ik-verteller kenmerkt zich daarentegen door het interne perspectief. De verteller en het personage waarover verteld wordt vallen zodanig samen dat je ze niet meer uit elkaar kunt halen. Bij de ik-verteller is er geen externe verteller die commentaar op de gebeurtenissen of gedachtes geeft.

De manier waarop ik nu een onderscheid tussen de vertelinstanties maak suggereert dat de vertelinstanties niet in elkaar overvloeien. Dit zou een vertekend beeld geven. Zeker op zinsniveau vinden er soms overlappingen plaats, bijvoorbeeld wanneer de auctoriële verteller zijn woord zodanig aan de personages afstaat ‘dat zijn stem niet meer toe onderscheiden valt van hun waarnemingen en ideeën’ (Hermans & Vervaeck 2001, 42). Toch kies ik er in deze scriptie voor om voornamelijk naar de dominante vertelinstantie te kijken. Deze vertelinstantie heeft namelijk invloed op de mate waarin het personage het middelpunt van de vertelling vormt. Een ik-verteller plaatst de mens – in dit geval zichzelf – in het centrum door alleen zijn eigen bewustzijnsvoorstelling weer te geven. Hierdoor ligt de focus op één personage en bekijk je de omgeving alleen vanuit het perspectief van de protagonist. Deze vertelinstantie zou je om die reden antropocentrisch kunnen noemen. In het geval van een auctoriële verteller daarentegen blijft het perspectief niet bij één persoon hangen. Dit biedt de verteller de mogelijkheid om ook andere bewustzijnsvoorstellingen weer te geven, niet alleen van mensen, maar ook van dieren en objecten. Hierdoor ligt de focus op vertelniveau minder op één protagonist en is de voorstelling van de omgeving in mindere mate afhankelijk van wat het personage op dat moment waarneemt.

In het tweede onderdeel, de denkbeelden omtrent mens en klimaat, analyseer ik de manier waarop de protagonisten over de rol van de mens in het antropoceen denken. Beschouwen zij de mens als het middelpunt van de aarde of hebben ze een ander beeld? Ik kijk bij deze analyse naar de manier waarop de personages zich expliciet over hun houding ten opzichte van het klimaat uitspreken, maar analyseer ook impliciete uitspraken en gebeurtenissen waaruit je een wereldbeeld kunt destilleren.

Het derde onderdeel, de acties van de personages, is niet zo makkelijk af te bakenen als het op het eerste gezicht lijkt. Want wat houdt een actie precies in? Iemand die veel waarde hecht aan informatie, zal een hele dag bankhangen en wetenschappelijke artikelen lezen wellicht ook als een actie beschouwen. Om die reden vat ik het begrip actie in een zeer brede zin op. Ik kijk hierbij niet naar denkbeelden, maar naar activiteiten die uit hun betrokkenheid voortvloeien. De protagonisten maken zich zorgen, maar hoe manifesteert deze betrokkenheid zich in hun gedrag? Bij dit kopje probeer ik ook de motieven van de personages in kaart te brengen. Eerder stelde ik al dat de hoofdpersonages zich in beide romans geëngageerd opstellen: ze maken zich zorgen over de gezondheid van de aarde en informeren zich over de rampen die het antropoceen teweegbrengt. Dit roept de vraag op waarom ze zich zo engageren. Doen ze het uit een werkelijke betrokkenheid met de conditie van de aarde of liggen er ook andere motieven aan ten grondslag?

### **3.2. Methode voor de analyse naar de representatie van de klimaatproblematiek**

Om een helder overzicht te krijgen van de representatie van het klimaatprobleem, verzamel ik eerst alle directe uitspraken over het klimaat. Onder de directe uitspraken over het klimaat, schaar ik alle elementen van de tekst die naar het klimaat of de natuur verwijzen. Hierbij maak ik een onderscheid tussen beschrijvingen van de omgeving ('door de jarenlange regenval is er een rivier ontstaan') en stijlfiguren zoals metaforen ('ze werd overspoeld door een tsunami van emoties').

Het is belangrijk om aan te geven dat ik me ervan bewust ben dat natuur en klimaat twee verschillende dingen zijn. Dat ik natuurlijke elementen, zoals bergen of rivieren, desondanks in mijn analyse opneem, heeft te maken met de manier waarop een auteur de focus naar een buitenmenselijke wereld kan verplaatsen. Door over natuurlijke elementen te schrijven, of door veel natuurlijke metaforen te gebruiken, kan een auteur iets laten zien van het klimaat waarin de personages zijn ingebed.



Met het verzamelen van woorden en uitspraken die naar het klimaat verwijzen, onderzoek ik de representatie van het klimaat, een begrip dat door Hall gedefinieerd wordt als ‘the production of meaning through language. In representation constructionists argue, we use signs, organized into languages of different kinds, to communicate meaningfully with others’ (Hall 1997, 28)

Omdat ik niet alleen de uitspraken over het klimaat wil verzamelen, maar ze ook van een interpretatie wil voorzien, heeft deze analyse ook een semiotisch karakter. Een semioticus zoals Barthes, schrijft Hall (1997), beschouwt de wereld als een tekst vol codes en aanwijzingen. Het ontrafelen van deze codes kan je helpen om meer te weten te komen over betekenis van dingen (Hall 1997, 37). Aan de hand van iemands kleding kun je bijvoorbeeld aflezen wat zijn of haar financiële staat is. Dure lakschoenen zouden er in dit geval op kunnen wijzen dat diegene rijk is en afgetrapte sneakers kunnen verraden dat iemand niet zoveel geld heeft. In beide gevallen zijn de schoenen betekenisdragers: ze dragen een boodschap uit die door andere gelezen kan worden. Deze betekenis noemt Hall (1997) net als de taalwetenschappers waar hij naar verwijst de ‘connotatie’, een proces dat op de ‘denotatie’ volgt. Hij beschrijft het verschil tussen deze twee als volgt:

Denotation is the simple, basic, descriptive level, where consensus is wide and most people would agree on the meaning (...). At the second level – connotation – these signifiers which we have been able to ‘decode’ at a simple level by using our conventional conceptual classifications of dress to read their meaning, enter a wider, second kind of code (...) which connects them to broader themes and meanings, linking them with what, we may call the semantic fields of our culture: ideas of ‘elegance’, ‘formality’, ‘casualness’, and ‘romance’. (Hall 1997, 38).

Naast de letterlijke of metaforische vormen van representatie benoem ik de genres die ik in de romans tegenkom en de manier waarop de afwisseling van genres zich verhoudt tot de klimaatproblematiek. Genre vat ik hier op als een: ‘aanduiding voor de inhoudelijk en formeel bepaalde soorten of klassen van literaire teksten’ (Van Bork 2012). Hierbij onderzoek ik zowel de genres als de subgenres. Onder genre versta ik teksttypes als roman, krantenartikel, handleiding, gedicht, pamflet, etc. Vervolgens kijk ik ook naar de subgenres: zo kan een roman

sporen van een thriller bevatten en tegelijkertijd aan de kenmerken van een jeugdboek voldoen. Een tienerroman kan bijvoorbeeld meer oog voor de gevoelens van een hoofdpersoon hebben dan een geschiedenisroman waarin vooral de representatie van het verleden een rol speelt. Door deze verschillende genres te analyseren, en te laten zien hoe ze met elkaar verknoopt zijn, kan ik inzichtelijk maken op welke manieren de romans het klimaat benaderen.

## **4. Roman en receptie**

### **4.1. *Het tegenovergestelde van een mens* in het kort**

In *Het tegenovergestelde van een mens* volgt de lezer een protagonist die zich zorgen om de aarde maakt. Het gaat in deze roman om Ida, een jonge vrouw die Naomi Klein haar grote held noemt. Tijdens haar studie politicologie merkt ze dat ze niet alleen op een theoretische manier naar klimaatverandering wil kijken en besluit ze zich in te schrijven voor een studie aardenwetenschappen. Ondertussen maakt ze in een theater kennis met Robin, een vrouw met wie ze een relatie krijgt. Wat volgt zijn een serie weerspiegelingen over betrokkenheid, depressie, eenzaamheid, liefde en taal, soms in prozavorm, soms via gedichten en soms aan de hand van essayistische stukken. Deze stukken wisselen zich af met de stukken die zich meer op het plot van het verhaal richten. In het eerste deel van het boek is Lieke Marsman vooral op een passieve manier met het klimaat bezig: ze leest artikelen, peinst over de rampen die nog komen gaan en bekijkt talloze filmpjes van atoomontploffingen. In het tweede deel, genaamd 'The Great Outdoors', komt ze in actie. Ze verlaat haar kamer en gaat een stage in Italië volgen waar ze informatie over ontploffingen in rapporten verwerkt en de pers enthousiast probeert te maken voor het plan om een dam op te blazen. Na een tijdje komt haar vriendin Robin op bezoek en besluiten ze samen over de rivier te kanoën. Op dat moment breekt de dam die het water tegenhoudt. Het tweetal probeert nog voor het aanstormende water te ontsnappen, maar het is te laat, ze kunnen geen kant meer op.

### **4.2. *Vissen Redden* in het kort**

In *Vissen Redden* kampt schrijfster Monique Champagne met een *writer's block*. Als haar geliefde Thomas hun relatie verbreekt, besluit ze zich op een nieuw doel te storten: het tegengaan van overbevissing. Ze wordt opgemerkt door een organisatie voor natuurbehoud en gaat internationale congressen langs om het probleem aan te kaarten. Welbespraakt en bevlogen doet ze haar zegje – steeds meer doordrongen van het idee dat al het leven uit de zee is ontstaan en dat de verdwijning van vis ook de eindfase van het gehele leven betekent. Haar succes houdt niet lang aan. Langzaam maar zeker hebben haar lezingen steeds minder impact op het publiek en na verloop van tijd willen conferenties haar niet meer boeken. Ondertussen neemt haar obsessie voor vissen steeds grotere proporties aan.

De roman kent negen hoofdstukken, waarvan alle titels, behalve eentje, de naam van een zee of oceaan dragen. Alleen in het vijfde deel, waarin ze terugblijkt op de verbroken relatie, heeft een andere naam, namelijk 'parenthesis', wat tussenplaatsing of tussenzin betekent. In dit hoofdstuk schetst ze in heel korte alinea's de levensloop van haar verbroken relatie: van de verliefdheid op het begin tot het afscheid op het einde. De liefdesgeschiedenis speelt ook op de achtergrond mee in de andere hoofdstukken.

#### **4.3. *Het tegenovergestelde van een mens: auteur en receptie***

In het hoofdstuk 'Literaire fictie in het antropoceen' besprak ik enkele ideeën over de manier waarop romans het klimaatprobleem kunnen verbeelden. Trexler (2018) en Morton (2018) leggen de accenten vooral op het belang van hybriditeit. Romans die meerdere genres inzetten kunnen de veelzijdigheid van het klimaatprobleem beter in beeld brengen dan werken die het thema in een klassieke vertelvorm gieten. Ghosh (2016) sluit zich hierbij aan, maar richt zich voornamelijk op de manier waarop fictie de verbeelding van de lezer kan prikkelen. Door de rampen van het antropoceen in een verhaal te betrekken, kan literatuur de lezer bewust maken van de rampen die ons in het antropoceen te wachten staan. Volgens hem is het daarom beter om een auctoriële verteller te gebruiken: op die manier blijf je namelijk niet gebonden aan één tijdschaal en één perspectief.

In deze paragraaf bespreek ik de receptie van *Het tegenovergestelde van een mens* en *Vissen Redden* kijk ik vooral welke elementen van bovengenoemde punten in de recensies, beschouwingen en andere kritieken aan de orde komen. Ook analyseer ik hoe de critici schrijven over de manier waarop het personage met de ecologische problematiek omgaat. Hieraan voorafgaand geef ik een korte introductie van de auteur.

Marsman was al voor haar prozadebuut een bekende naam in het literaire landschap. Haar eerste successen behaalde ze in 2010 met haar debuutbundel *Wat ik mijzelf graag voorhoud*, een werk dat onder meer de C. Buddingh'-prijs voor beste debuutbundel won. In 2014 publiceerde ze haar tweede bundel *De eerste letter*. In de tussentijd profileerde ze zich niet alleen als dichter, maar ook als filosoof en essayist. In 2017 verscheen bijvoorbeeld een dubbelinterview (samen met Hannah van Binsbergen) in *Trouw* waar beide dichters op de relatie tussen filosofie en poëzie reflecteren en vlak voor de verschijning van haar roman publiceerde *De Gids* een essay over liefde, taal en verlangen die even later ook in de roman zou worden opgenomen.

In *Het tegenovergestelde van een mens* combineert ze de disciplines waarmee ze vertrouwd was (poëzie en essayistiek) met een filosofisch getint proza vol weerspiegelingen over de conditie van de mens en haar verhouding tot de aarde. Toch staat er roman op de voorkant: een verzamelnaam voor de vele genres die in het boek voorkomen.

Eén van de meest positieve recensies kwam van Thomas de Veen (2017) die de roman vier van de vijf ballen gaf. Hij begint de recensie met twee uitspraken. Hij noemt de roman sterk geëngageerd en vindt dat de vervlechting van poëzie, essayistiek en proza de scheiding tussen de genres irrelevant maakt. Meteen in de inleiding van zijn stuk maakt hij korte metten met de assumptie dat boeken die over het leven van de schrijver gaan niet geëngageerd kunnen zijn. Juist deze romans, schrijft hij, waarin de auteurs zich bezighouden met navelstaren, gaan vaak ‘over de positie van het individu ten opzichte van die onoverzichtelijke, complexe wereld’ (De Veen 2017). De Veen heeft in zijn recensie oog voor de vermenging van genres, maar verbindt deze vormexperimenten niet met een tactiek om klimaatverandering op een zo breed mogelijke manier te benaderen. Wel schrijft hij in algemene zin over de manier waarop Marsman tegen rigide grenzen ingaat: ‘Die scheidingen zijn het probleem, daarvoor pleit het klapstuk van de essayistische passages, een bespiegeling over de tweedeling tussen subject en object, die ook de scheiding tussen natuur en cultuur heeft bewerkstelligd’ (Van Veen 2017).

Volgens De Vries (2017) is de centrale vraag in de roman hoe je je kunt sensibiliseren met de klimaatproblematiek als niet los kunt komen van je eigen, kleine, individuele leven. Hij beschouwt de afwisseling van genres als één van de vele manieren waarop Marsman een vloeibare kijk op de wereld in de praktijk brengt. Hij wijst daarbij op de vele vraagstukken die ze in de roman naast elkaar zet. Volgens De Vries (2007) dwingt ze de lezer op deze manier om verbindingen te maken.

Ze laat ze alleen naast elkaar ontstaan, los van elkaar, maar omdat ze tussen dezelfde kaften staan, en rond hetzelfde personage zweven gaan ze als vanzelf een verbinding met elkaar aan. En zo lijken beschouwingen over toekomstloze tienerdepressies ineens beschouwingen over de apathie die zoveel mensen ten opzichte van het milieu hebben. (De Vries 2007)

Vrijwel alle recensenten die *Het tegenovergestelde van een mens* bespreken, richten zich op de wisselwerking tussen navelstaren en engageren. Hierbij zoomen ze voornamelijk in op de dilemma's van het vrouwelijke hoofdpersonage Ida en besteden ze minder aandacht aan de representatie van het klimaat. Er zijn slechts een paar zinnen over het antropoceen te vinden. Zo filosofeert De Vries (2017) net als Marsman hoe de wereld er zonder mensen uit zouden zien.

Dera (2017) gaat dieper in op de rol die internet in de roman speelt. Hij stelt dat een groot deel van Ida's leven zich online afspeelt: 'als Ida zegt veel te 'lezen' over de maatschappij, slaat dat op YouTube, Facebook en WikiLeaks. Het ingewikkelde is dat ze daardoor volop meedraait in de neoliberale wereldorde die ze zo hekel, een gegeven waarop Marsman haar ik-figuur niet uitdrukkelijk laat reflecteren' (Dera 2017). In dat opzicht is Ida volgens Dera een kind van haar tijdperk: ondanks haar scherpe oog voor de valkuilen van haar generatie is ze zelf ook onderdeel van de neoliberale wereld waar ze zoveel kritiek op heeft. Dera (2017) schrijft dat deze kritiek onder andere terugkomt in de vorm van de roman: 'De weigering om een lineair verhaal te schrijven, is immers te begrijpen als een verzet tegen typisch neoliberale vertellingen, die draaien op een eenvoudig te verstouwen plot vol herkenbaarheid en houvast' (Dera 2017). Hij verbindt de inhoudelijke aanklacht tegen rigide grenzen kortom met de vormelijke opbouw van de roman: die is net zo versplinterd.

Max Urai (2017) schrijft dat het bijzonder is dat Marsman juist in een roman, waar vaak het individu in het middelpunt staat, vragen stelt bij de centrale positie van de mens in de wereld. Dit beschouwt hij als het spanningsveld in de roman: 'We moeten buiten onszelf treden als we de aarde leefbaar willen houden, maar door de filosofen die ze heeft gelezen weet Ida dat we dat nooit echt kunnen. Het is de wanhoop van een kikker die zich realiseert dat de hele wereld een pan kokend water is geworden' (Urai 2017). Hoewel hij de weerspiegelingen van Marsman kan waarderen, is hij kritisch over de manier waarop deze overpeinzingen voortvloeien uit de verhaallijn. Hij vindt het niet erg dat de observaties soms niet met elkaar lijken samen te hangen, maar vindt het wel bezwaarlijk dat de gebeurtenissen in het plot soms ingezet lijken te worden om een weerspiegeling in te luiden.

Het valt Urai (2017) op dat de verteller Ida erg nauw de auteur samenvalt:

Haar stem, haar ideeën en haar persoonlijkheid lijken zozeer op die van Marsman dat ze deel van het behang wordt. Om drie voorbeelden te geven: beiden houden van tennis, beiden zijn gek op vossen, en beiden gebruiken Teletekst als nieuwsbron (ik ken letterlijk niemand anders die dat doet). (Urai 2017)

Hierbij verwijst hij ook naar de eerder verschenen essays in *De Gids* die ook in de roman zijn opgenomen. Hij eindigt zijn kritiek met de vraag waarom Marsman juist 'vreemde, heterogene romanvorm [heeft gekozen] in plaats van een essaybundel met gedichten erbij' (Urai 2017). Opvallend is dat hij niet naar literatuurwetenschappers als Trexler of Morton verwijst die aangegeven dat een vermenging van genres en stemmen cruciaal is om zoets alomvattends en complex als het klimaat op een goede manier weer te geven. Hun gedachtegoed kan namelijk een antwoord zijn op de vraag waarom ze zoveel verschillende registers, stemmen en genres in haar roman heeft opgenomen: om de klassieke vertelvormen te overstijgen en nieuwe vormen te vinden om het klimaatprobleem op een veelzijdige manier te bespreken.

#### **4.4. *Vissen Redden*: auteur en receptie**

Annelies Verbeke debuteerde met de roman *Slaap* (2003). Centraal in het verhaal staat een vrouw, Maya, die aan slaaploosheid leidt en daarom besluit om anderen wakker te houden. Voor deze roman ontving ze in 2005 de Gouden Ezelsoor. Daarnaast belandde ze op de longlist van zowel de Libris Literatuurprijs als AKO Literatuurprijs. Ook bij het grote publiek is haar debuut niet onopgemerkt gebleven. Het boek ging meer dan 70.000 keer over toonbank en werd in tweeëntwintig landen vertaald. Drie jaar later verscheen haar roman *Reus* (2006), een verhaal dat, net als haar debuut, nauwelijks ecologische thematiek bevat. Beide romans richten zich voornamelijk op de problemen van de hoofdpersonages. In haar debuut kampte het hoofdpersonage Maya met liefdesverdriet en in haar tweede roman volg je twee zussen die om proberen te gaan met de vermissing van hun moeder en naar manieren zoeken om hun leven weer spanning en zin te geven. Net als *Vissen Redden* centreren haar eerste twee boeken zich dus rondom het thema verlies. *Vissen Redden* is echter de eerste roman waarin Verbeke ook een ecologische thema uitdiept.

In de recensies van *Vissen Redden* richten critici zich voornamelijk op Moniques liefdesverdriet. De representatie van de ecologische problematiek krijgt minder tot geen aandacht in de kritieken. Volgens veel recensenten – en hier sluit ik me bij aan – vormt de verbroken relatie het begin van haar obsessie met vissen. Het tegengaan van overbevissing geeft haar namelijk de ruimte om het liefdesverdriet weg te stoppen en haar leven in dienst van een ander doel te stellen: de wereld redden.

Ook Bas Belleman, criticus voor *Trouw*, noemt Champagnes nieuwe carrière een wanhopige poging om voor haar liefdesverdriet te vluchten. In een zeer kritische recensie schrijft hij dat de roman niet gaat over de vraag of je de wereld kan redden als je jezelf niet kunt redden, maar over de vraag of het einde van de wereld je iets kan schelen als je eigen leven al vernietigd is: ‘Monique ruilt liefde in voor een surrogaat en het lukt haar maar niet om er zelf in te geloven’ (Belleman 2009).

De criticus heeft vooral bezwaar tegen de manier waarop Verbeke haar personages neerzet, namelijk met zoveel ironie ‘dat Monique Champagne niet serieus te nemen valt’ (Belleman 2009). De humor waar veel critici Verbeke om loven ziet Belleman als een zwaktebod van de roman: ‘Grappig? Bij vlagen. Maar zoveel spot met het personage is ook vermoeiend. Soms zou je willen zeggen: had een andere hoofdpersoon gekozen, als je zo op haar neerkijkt’ (Belleman 2009).

Lise Delabie (2019) heeft wel oog voor de ecologische elementen in de roman. Zo wijst ze op de bijzondere ‘natuurlijke’ beeldspraak waarmee Verbeke de roman doorspekt. Als voorbeeld neemt ze een moment waarin Champagne in huilen uitbarst: ‘Pas na een volgende afwijzing, dit keer vanuit de vissensector, beukt de pijn met volle kracht op haar in en breken de dijken. In het centrale hoofdstuk rolt het verdriet in golvende herinneringen op Monique Champagne af; ze wordt overspoeld door een resem losstaande paragrafen van hooguit vijf of zes regels’ (Delabie 2019, 28). Uit dit stuk blijkt dat Verbeke de zee en haar golven gebruikt om het verdriet van het personage weer te geven. Via de metafoor verbindt ze de problematiek van de leeggeviste zeeën met de tragedie van de mens. De representatie van de natuur heeft hier dus vooral betekenis in relatie tot de protagonist; Delabie gaat niet in op de manier waarop de ecologische elementen los van het personage worden verbeeld. Deze focus op de mens is exemplarisch voor de rest van de recensies.



## 5. Analyse van *Het tegenovergestelde van een mens*

### 5.1 Hoe wordt het personage Ida neergezet?

In *Het tegenovergestelde van een mens* volgen we het personage Ida: een jonge vrouw die zich om het klimaat bekommert. In dit hoofdstuk onderzoek ik hoe zij wordt neergezet en wat haar gedachten en acties omtrent klimaatverandering zijn.

Voor ik dit doe, is het goed om vast te stellen wie er in de roman aan het woord is. In een recensie voor *De Reaktor* vraagt Urai (2018) zich af aan welke verteller men de essayistische gedeeltes van de roman kan toeschrijven. Zijn eigen interpretatie is dat het plot vanuit Ida wordt verteld en dat de essayistische stukken de denkbeelden van Marsman vertegenwoordigen. Hij zet dit argument kracht bij door te verwijzen naar twee essays die op naam van Lieke Marsman op *De Gids* zijn verschenen en daarna in de roman zijn opgenomen. Hoewel deze voorpublicatie zeker opvallend is, kies ik ervoor om de ideeën in de essays aan Ida toe te schrijven. De thematische inhoud van de essays (klimaat, homoseksualiteit, angst) passen wat mij betreft namelijk te goed bij het profiel van Ida als milieubewuste, lesbische dertiger om de stukken niet met de geesteswereld van haar personage te verbinden. Bovendien is Ida zelf ook bezig met schrijven, ze maakt aantekeningen van de congressen die ze volgt en probeert woorden aan haar ideeën te geven. Dit versterkt het vermoeden dat de notities in het boek van haar hand komen. Dat ze veel overlap hebben met de ideeën van Marsman zelf beschouw ik slechts als de invloed van de auteur die haar personage soms als een buikspreekpop van eigen gedachtegoed inzet.

Marsman maakt in haar roman gebruik van een ik-verteller. Alleen in de gedichten en in de niet genummerde hoofdstukken wijkt ze hier soms vanaf door een je-vorm te gebruiken. Dit laatste doet ze bijvoorbeeld in het eerste gedicht 'een ochtend' (Marsman 2017, 7-8) en in het essay over homoseksualiteit (Marsman 2017, 51-57). Deze afwijkende vertelvorm, waarin ze de lezer direct aanspreekt, kan als een tactiek worden gezien om de lezer meer bij de tekst te betrekken. Door deze vorm te gebruiken creëert ze namelijk het idee dat ze niet vanuit een ander spreekt, maar vanuit de lezer zelf.

Doordat Marsman gebruik maakt van een ik-verteller, is er geen afstand tussen de denkbeelden en acties van het personage en de manier waarop ze wordt neergezet. Er is immers geen 'hogere' vertelinstantie die haar keuzes evalueert of de lezer meer informatie over haar geeft. Alles wat je van Ida te weten komt, geeft ze zelf weer. Hiermee verschilt de roman

van *Vissen Redden* waarin de vertelinstantie 'boven' het personage hangt en af en toe commentaar geeft op de gebeurtenissen die de protagonist Monique meemaakt. In het theoretisch gaf ik aan dat dit vertelperspectief een antropocentrisch karakter heeft: je volgt namelijk alleen de bewustzijnsvoorstelling van de protagonist die het verhaal vertelt. Dit zorgt ervoor dat het personage zichzelf in het centrum van vertelling plaatst. Je volgt immers alleen wat zij denkt, ziet, hoort en voelt. Wat andere entiteiten ervaren blijft voor de lezer onbekend.

Er is in de roman slechts één moment waarop er sprake is van een auctoriële verteller die haar mening over de situatie geeft: de scène waarin Robin en Ida slachtoffer worden van een damdoorbraak. Terwijl het water op tweetal afstormt, wisselt Ida's perspectief zich af met het perspectief van een niet eerder verschenen auctoriële verteller die in cursieve zinnen laat weten wat er met het tweetal gebeurt: 'Al wat leeft verwijdert zich schokgolfgewijs. Ida kijkt om zich heen (...) Dan raakt een rondvliegende tak Ida's hoofd en verliest ze, eindelijk zou je kunnen zeggen, haar bewustzijn' (Marsman 2017, 159-160).

Door haar perspectief in te ruilen voor een alwetend perspectief verliest Ida haar positie als waarnemer en wordt ze slechts een onderdeel van de omgeving. De zin 'eindelijk zou je kunnen zeggen' laat zien dat de verteller dit als iets positiefs ervaart. De verandering van vertelperspectief verbeeldt wat er in deze scène gebeurt: Ida verliest haar centrale vertelpositie en lost op in het grote geheel. Hiermee past de scène bij het gedachtegoed van Ghosh die stelt dat een verteller die boven het verhaal hangt het klimaat op een completere manier kan representeren dan een verteller die aan zijn eigen positie in de omgeving is gebonden.

Ida geeft haar gevoelens en gedachtes over bepaalde onderwerpen uitgebreid weer. Als haar vriendin Robin na een jaloerse opvlieging van Ida vertelt dat ze misschien 'te verschillend zijn', (Marsman 2017, 42) volgen er in de hoofdstukken daarna overpeinzingen over wat het betekent om van elkaar te verschillen in een relatie: 'Ja, we zijn verschillend, mompel ik, maar is dat niet juist waarom we voor elkaar gekozen hebben? Omdat we niet met iemand willen zijn die op ons zelf lijkt' (Marsman 2017, 44)? Op die manier vormen de gebeurtenissen in het plot vaak een aanleiding voor weerspiegelingen over identiteit, klimaat en liefde. Dit wil niet zeggen dat Ida's ideeën altijd overeenkomen met haar gedrag. Om de discrepantie tussen denkbeelden en handelingen te onderzoeken, geef ik eerst weer wat Ida denkt over de rol van de mens ten opzichte van klimaatverandering om vervolgens haar acties onder de loep te nemen.

## 5.2 Ida's denkbeelden omtrent de mens en het klimaat

In de eerste prozazin van de roman vertelt Ida dat ze er vroeger van hield om te fantaseren dat ze een komkommer was. Vervolgens denkt ze in dit hoofdstuk genaamd 'Binnen blijven' terug aan het verlangen om een groente te worden en stelt ze dat in de huid kruipen van iets dat geen gevoel heeft het summum van empathie is: je moet namelijk alle menselijke gedachtes en handelingen uitschakelen. Tijdens haar pogingen merkte de jonge Ida hoe moeilijk dat was: 'Ben een komkommer, ben een komkommer, ben een komkommer, fluisterde ik tegen mijn achtjarige zelf, totdat ik bedacht dat komkommers niet kunnen fluisteren' (Marsman 2017, 11). Deze poging getuigt van het verlangen om de antropocentrische blik te verliezen. Vervolgens realiseert ze zich dat je om echt een komkommer te worden juist geen fantasie mag gebruiken: komkommers hebben immers helemaal geen gedachtes. In deze scène merkt ze met andere woorden hoe moeilijk het is om de wereld niet vanuit een menselijke oogpunt te bekijken.

Ida vertelt dat haar mislukte pogingen om in iets of iemand anders te veranderen ervoor zorgden dat ze zich bewust werd van haar eigen identiteit: 'Wie niemand anders kan zijn, moet er in ieder geval voor zorgen dat hij in ieder geval zo goed mogelijk zichzelf is' (Marsman 2017, 13). Met deze opmerking geeft ze aan dat ze het verlangen om iets anders te worden verruilde voor een hang naar authenticiteit. In plaats van het tegenovergestelde van een mens te worden probeert ze een zo goed mogelijke versie van haarzelf te zijn. Maar ook dit vindt ze moeilijk. Ze is namelijk constant bezig met hoe ze overkomt en denkt daarbij minder aan wat anderen nodig hebben (Marsman 2017, 67). Dit onvermogen om op een goede manier contact te maken speelt in de hele roman een belangrijke rol, soms op een klein, relationeel niveau, zoals in de stukjes over de relatie met Robin, en soms op een groter niveau waarbij Ida het menselijke onvermogen om zich met andere levensvormen te verbinden een oorzaak van klimaatvervuiling noemt.

Het eerste deel van de roman heet 'Binnen blijven'. Deze titel heeft een letterlijke en een figuurlijke dimensie. Mensen blijven volgens Ida 'letterlijk' binnen omdat de enorme schaal van het klimaat hen lamslaat en ze blijven 'figuurlijk' binnen omdat ze merken dat het onmogelijk is om iets of iemand anders te worden. Ida loopt in het eerste deel van het boek niet mee met demonstraties, geeft geen lezingen en gaat niet de zee op om de walvisvaart te saboteren. Haar houding ten opzichte van klimaatactivisme kun je om die reden ambivalent

noemen. Ze geeft aan dat ze wel een actieve bijdrage aan het klimaat wil leveren, maar tegelijkertijd de maatschappij zo ver mogelijk op afstand wil houden: 'Als gevolg sluit ik dagelijks een compromis met mezelf door vooral veel over de maatschappij te lezen' (Marsman 2017, 23).

Haar apathie is volgens Ida geen gevolg van een tekort aan waarden, maar van een overschot (Marsman 2017, 59). Ze geeft aan dat dit niet alleen voor haarzelf geldt. De rest van haar generatie kampt volgens haar met hetzelfde probleem. Blootgesteld aan een wereld die door de vorige generatie is aangetast, probeert ze zich via cynische grapjes staande te houden 'in een wereld waar ik niet voor gekozen heb, nooit voor zou kiezen, maar waar ik geen weg uit zie' (Marsman 2017, 60). Ook aan het einde van het eerste deel van de roman, benadrukt Ida dat (tiener)depressies niet voortkomen uit het gebrek aan levenslust: 'Ik wilde de wereld veranderen, maar mijn wereld bestond uit de 500 meter nieuwbouwwijk die ik iedere dag op en neer naar en van school liep' (Marsman 2017, 80).

Ida geeft dus aan dat de mogelijkheden om het klimaat te redden beperkt waren: haar wereld bleef immers binnen de grenzen van haar nieuwbouwwijk. Hiermee schaart ze zich bij Naomi Kleins opvatting dat veel mensen de wereld wel willen veranderen, maar geen idee hebben hoe ze zo'n groot en onoverzichtelijk probleem aan moeten pakken. Via een citaat wordt er naar Klein verwezen: 'Wat als de reden dat de meesten van ons niet in actie komen niet is dat we te zelfzuchtig zijn om ons zorgen te maken, maar dat we juist verlamd worden door hoeveel het wél kan schelen?' (Marsman 2017, 134)

Ida heeft dus wel degelijk het verlangen om in actie te komen. Tegelijkertijd is ze zich bewust van de complexiteit van het klimaatprobleem en het onvermogen om als individu het verschil te maken. Ze weet namelijk dat het een strijd tegen een diepgeworteld systeem is: het neoliberalisme. Volgens Ida is dit systeem voortgevloeid uit het idee dat de aarde in dienst van de mens staat. In deze stukken waarin ze hier dieper op ingaat, verwijst ze veel naar Naomi Klein. In het theoretisch kader schreef ik dat Klein van mening is dat klimaatverandering binnen het kader van neokolonialisme en kapitalisme worden gezien. Volgens haar moet er niet naar de mens in het algemeen worden gekeken, maar naar de systemen die de verwoesting van de aarde in gang hebben gezet. Door het neoliberalisme zo expliciet te noemen, lijkt Ida dit idee te onderschrijven.

Ida stelt zich scherp op tegen de mechanismen van dit systeem: 'Je kunt ervan uitgaan dat de bedrijven die nu ontkennen dat er zoiets als klimaatverandering bestaat op het moment

dat we de eerste acute gevolgen ervan gaan zien, vooraan in de rij zullen staan met producten om de ondergang draaglijker te maken' (Marsman 2017, 62). Daarnaast is ze van mening dat het neoliberalisme een hypocriet systeem is. Zo wijst ze erop dat veel oliemaatschappijen en bio-industrieboerderijen enorme subsidies krijgen om door te gaan – iets wat in strijd is met het neoliberale principe dat je de markt zijn gang moet laten gaan (Marsman 2018, 21). Het neoliberale gedachtegoed staat volgens Ida een oplossing voor klimaatproblematiek in de weg. Het is namelijk een systeem 'dat zo goed in elkaar zit dat het zijn tegenstanders al bij voorbaat uitschakelt door iedere vorm van tegenspraak als luxeproduct te klasseren. Wie tijd heeft om te protesteren, werkt niet hard genoeg. Wie werkloos is, is lui. Nog even en wie honger heeft zal schuldig zijn' (Marsman 2018, 60). Deze laatste opmerking sluit aan bij Kleins analyse dat de meest arme groepen het zwaarst door de klimaatcrisis getroffen zullen worden. Klein schrijft namelijk ook dat er in een cultuur waarin alles om groei en geld gaat geen ruimte is voor groepen die hulp behoeven.

Naast een politieke laag bevat Het tegenovergestelde ook een filosofische dimensie. In het hoofdstuk 'Over de omlopen van de hemellichamen' (Marsman 2017, 138-147) vertelt Ida hoe het antropocentrisme het geocentrische wereldbeeld verving. Aanvankelijk dacht men dat de aarde het middelpunt van het heelal vormde, maar toen stelde Copernicus een heliocentrisch model op waarbij niet de aarde, maar de zon in het centrum werd geplaatst. Ida geeft aan dat deze ontdekking tot paniek leidde: de mens was opeens een bijzaak geworden. 'Bovendien riep het een heleboel nieuwe vragen op: waar eindigde het heelal eigenlijk? Was er een ander middelpunt? Bestond God eigenlijk wel? Het heelal gaf geen antwoorden' (Marsman 2017, 141). Om de mens weer belangrijker te maken, moest er iets verzonnen worden om de uitzonderingspositie weer zeker te stellen. Die oplossing vond men in de opvatting dat de mens misschien niet het middelpunt van het heelal vormde, maar wel het meest bijzondere en unieke levende wezen op aarde was. Zodoende maakte het geocentrische wereldbeeld plaats voor een antropocentrisch wereldbeeld waarbij de waarde van al het andere leven wordt afgemeten aan het nut dat het voor de mens heeft: 'Het gevolg is dat we voortdurend het idee hebben dat objecten ons toekomen: een stuk land, de regenwouden, olie in de grond... ze betekenen alleen iets voor ons, dus mogen we ermee doen wat we willen' (Marsman 2015, 144). Met deze zin verwijst Ida impliciet naar de term intrinsieke waarde. Næss, die het begrip introduceerde, stelde namelijk dat zaken als land, regenwouden of olie ook los van de mens betekenis en waarde hebben.

Als alternatief voor dit antropocentrische wereldbeeld noemt Ida een wereld waar er geen hiërarchie tussen mens en natuur bestaat. Hierbij verwijst ze naar de filosoof Quentin Meillassoux die deze wereld 'The great outdoors' noemt: 'In The Great Outdoors heeft alles, óók de dingen die door mensen gemaakt zijn, en óók mensen zelf, betekenis vanwege zichzelf, niet vanwege mensen die door middel van taal of wetenschap betekenis toekennen' (Marsman 2017, 145). In zo'n wereld zouden ook planten, objecten, of nog breder, regenwouden rechten kunnen krijgen. Het knelpunt van deze opvatting is dat het, ondanks de gerichtheid op de autonomie van de natuur, nog steeds de mens is die deze rechten toekent: op die manier blijft het beleid een antropocentrisch karakter houden.

Het beeld van een wereld waarin de mens niet meer de kroon op de schepping vormt, speelt ook een rol in Mortons object-oriented ontology waar Ida in hoofdstuk 14 naar verwijst. Deze ontologie gaat ervan uit dat ook de mens te reduceren valt tot een enorme verzameling kleinere objecten waardoor je niet meer van één subject kan spreken: 'Het menselijke bewustzijn valt in dezelfde soort elementaire deeltjes uiteen als de stoelen waar jullie op zitten, als de bomen in het regenwoud, als het plastic dat in onze oceanen drijft' (p.130).

Maar waarom vindt men het zo moeilijk om onze centrale plek in het universum op te geven? Ida meent in het hoofdstuk 'Over de omlopen van de hemellichamen' dat het alles te maken heeft met de controle opgeven: 'Het is toegeven dat niet alles maakbaar is. Voor een wezen dat zichzelf al eeuwenlang boven alles verheven voelt is dat een ongemakkelijk besef' (Marsman 2017, 145). De angst om er niet meer toe te doen, en de machteloosheid die ontstaat wanneer we opmerken dat de wereld ook zonder ons verdergaat, zorgt er volgens Ida voor dat veel mensen klimaatverandering niet serieus nemen. 'Wij kunnen niet zonder de wereld', merkt Ida op, 'maar zonder ons heeft de wereld geen enkel probleem' (Marsman 2017, 146).

Uit de essayistische stukken van de roman kun je opmaken dat Ida de mens niet op de voorgrond wil zetten. Ze pleit voor een wereld waarin de mens zichzelf niet langer als het centrum van de schepping beschouwt. In deze wereld, die ze, verwijzend naar de Franse filosoof Quentin Meillassoux, 'the great outdoors' noemt, is de waarde van een object niet afhankelijk van het nut dat het voor de mens heeft. Met deze opvatting past ze binnen het gedachtegoed van de deep ecology-beweging, een stroming die ervan uit gaat dat de natuur een intrinsieke waarde heeft. Morton onderschrijft dit idee en meent dat de sleutel tot een betere

omgang met de aarde ligt in het opgeven van de centrale positie – alleen dan kan de mens zich weer op een correcte manier met zijn omgeving sensibiliseren.

### **5.3. Ida's gedrag ten opzichte van het klimaat**

In de vorige paragraaf heb ik een poging gedaan om Ida's wereldbeeld in kaart te brengen. Aan de hand van voorbeelden heb ik laten zien dat Ida van mening is dat de mensheid zichzelf niet meer als het centrum van het universum moet beschouwen: dat idee heeft volgens veel ecologische denkers immers aan de wieg gestaan van de huidige klimaatproblematiek. In deze paragraaf analyseer ik haar acties. Hierin beargumenteer ik dat Ida's opvatting dat de mens zichzelf niet in het middelpunt moet plaatsen niet met haar gedrag correspondeert. Ondanks alle theorieën die ze tot zich neemt merkt ze hoezeer de mens aan zijn eigen bewustzijn en menselijke perspectief is overgeleverd.

Zoals ik al eerder aangaf, is Ida in het eerste deel van het boek, getiteld 'Binnen blijven', vooral op een passieve manier met het klimaat bezig. Ze leest thuis artikelen, studeert, volgt vakken over het klimaat, maar merkt steeds dat alle theorieën en daaruit voortvloeiende bekommernissen weinig aan de wereld veranderen. In dit deel stelt ze het onderscheid tussen iets doen en niets doen ter discussie, bijvoorbeeld wanneer ze opmerkt dat 'een dutje doen taaltechnisch ook een activiteit is' (Marsman 2017, 58). Deze opmerking past bij haar eerdere weerspiegelingen over de aard van apathie: namelijk dat het niet alleen voorkomt uit onverschilligheid, maar ook uit het verlangen wel iets te betekenen.

Ida wil iets doen – dat geeft ze aan wanneer ze vertelt dat ze van een studie politicologie is overstapt naar een studie aardwetenschappen. Ze was het zat om op een politiek-filosofische manier over klimaatverandering na te denken en koos daarom voor een studie 'waarvan ik hoopte dat die meer in contact met de werkelijkheid zou staan' (Marsman 2017, 19). Na een minor Future Planet Studies, en een tussenjaar waarin ze haar kennis van natuur- en scheikunde bijspijkerde, begint ze aan een master klimaatwetenschappen. Nu kan ze eindelijk bezighouden 'met dat wat beleid stuurt: data' (Marsman 2017, 20). Ze is enthousiast over haar nieuwe stap, al weet ze ook dat data verzamelen geen heilige graal tot oplossingen vormt. Volgens een onderzoek dat Ida aanhaalt, hangt de bereidheid van mensen om iets tegen klimaatverandering te doen namelijk af van de oplossing die je voor het probleem aan draagt (Marsman 2017, 20). Conservatie liberalen willen bijvoorbeeld best geloven dat de mens het klimaat beïnvloedt wanneer dit tot het bouwen van meer kerncentrales kan leiden.

Door naar dit onderzoek te verwijzen, bagatelliseert Ida het belang van haar nieuwe studie: 'Je zou kunnen zeggen dat het in veel gevallen inderdaad zo is dat data beleid sturen, maar dan wel pas nadat beleidsmakers data hebben gestuurd' (Marsman 2017, 20).

Tijdens haar studie aardwetenschappen begint Ida aan een stage bij een instituut dat klimaatverandering in de Alpen onderzoekt. Het project centreert zich rondom de verwijdering van een stuwdam die te weinig energie oplevert om de hoge onderhoudskosten te verantwoorden. De dammen halen de stroming uit het water waardoor de kwaliteit van het water achteruitgaat – wat er vervolgens weer voor zorgt dat vissen minder voedingsstoffen binnen krijgen om te overleven. Volgens Ida is een dam, in tegenstelling tot wat veel mensen denken, niet alleen een natuurvriendelijke energiebron, want 'kun je nog wel van natuur spreken als er sprake is van menselijke invloed?' (Marsman 2017, 25).

Het opblazen van de dam kan er volgens het instituut voor zorgen dat de natuur weer haar eigen gang kan gaan. Dit plan heeft een paradoxaal karakter. Om de invloed van de mens uit te wissen moet de mens zijn invloed namelijk laten gelden. Ida vraagt zich dan ook af of de dieren het wel op prijs zullen stellen als ze de dam weghalen (Marsman 2017, 151). Deze twijfel over het past bij Hamilton sceptische houding ten opzichte van climate engineering. Groot-schalige projecten zorgen er volgens hem voor dat we de aarde alleen maar verder verwoesten. Tegelijkertijd vindt Hamilton dat de mens zich als een rentmeester van de natuur moet gedragen. Dit roept de vraag waartoe het opblazen van een dam behoort: een nieuw-antropocentrische visie waar de mens zich over de natuur ontfermt of een schadelijke, antropocentrische blik die te weinig rekening houdt met de invloed die zo'n grote ingreep op de biosfeer van de rivier heeft. Ida formuleert zelf geen antwoord op deze vraag en blijft in twijfel hangen: 'Wat als ze het allemaal wel prima vinden in hu doen en laten beperkt te worden? Als dieren bewustzijn hebben, kunnen ze dan ook aan het stockholmsyndroom lijden?' (Marsman 2017, 151). Deze vragen dagen de lezer uit om zelf een standpunt in te nemen. Met deze open houding onderscheidt de romanvorm zich van een betoog waarin een auteur een standpunt inneemt.

Ida besluit de stage te gaan volgen en verhuist naar Italië. De gebeurtenissen die daar plaatsvinden – en de weerspiegelingen die daarbij horen – vormen het tweede deel van de roman. De naam van dit tweede deel, 'The great outdoors', is een antoniem van de naam van het eerste deel 'Binnen blijven'. Hieruit zou je kunnen opmaken dat het eerste deel van de



roman vooral over Ida's gedachtes gaat en het tweede deel zich meer rondom haar handelingen centreert. Dit is slechts ten dele waar: Ida blijft namelijk via lange essayistische stukken nadenken over de positie van de mens op de wereld. Ze doet dit alleen niet meer uitsluitend in haar kamer. Toch verandert er ook iets in de thematiek van haar stukken: waar ze in het eerste deel van de roman vooral over de eenzaamheid van de mens uitweidt – en het onvermogen om je met anderen te verbinden – gaat ze in het tweede deel dieper in op de gedachte dat de mens zich niet meer in het middelpunt moet plaatsen om weer op een goede manier met het klimaat om te gaan.

Deze opvatting contrasteert met haar egocentrische gedrag. In de kroeg vliegt ze bijvoorbeeld iemand om de hals om te vertellen dat ze toegelaten is tot een belangrijk klimaatproject in Italië – dit tot ergernis van haar vriendin Robin (Marsman 2017, 41). Als Robin vervolgens in gesprek raakt met een jongen in een wolvenshirt, bekijkt Ida het tweetal vanaf een afstandje en concludeert ze geschrokken dat de jongen veel knapper is dan zij. Onmiddellijk loopt ze naar haar vriendin toe om te vragen of ze aan het flirten zijn. Op die manier trekt ze de situatie naar zichzelf toe en schuift ze haar eigen onzekerheden naar de voorgrond.

Vooraf in de relatie met Robin stelt Ida zich egocentrisch op. Zo fantaseert ze bijvoorbeeld over een situatie waarin ze Robin twee jaar eerder heeft ontmoet (Marsman 2017, 36). In dit geval zou ze erbij zijn geweest toen Robin haar moeder verloor en had ze zich op kunnen stellen als haar steun en toeverlaat. Op het eerste lijkt dit een lieve houding waarbij ze veel aan haar vriendin denkt. Ida erkent echter dat het verlangen om Robin eerder te hebben ontmoet ook te maken heeft met egoïsme: 'Het is fijn als ze me nodig heeft. En dus fantaseer ik soms dat haar vader ook doodgaat, of in elk geval bijna dood, en dan zal ik een geweldige maaltijd bereiden voor haar hele familie, al hun vrienden en kennissen. Daarna voel ik me heel goed over mezelf, en daarna voel ik me schuldig' (Marsman 2017, 35).

Haar omgeving stoort zich aan haar narcistische gedrag. Als Ida met haar broer over zijn stukgelopen relatie praat, vertelt hij haar het volgende: "Ik heb jou je nog nooit kwetsbaar zien opstellen (...) In de liefde gaat het jou er alleen maar om als overwinnaar uit de strijd te komen (...) om met opgeheven hoofd het toneel te verlaten" (Marsman 2017, 71). En ook Robin merkt op dat Ida alleen maar aan zichzelf denkt: "Jij denkt dat de sleutel tot goed omgaan met anderen ergens in jezelf ligt, maar misschien zou het helpen om gewoon eens aan de ander te vragen wat hij of zij nodig heeft?" (Marsman 2017, 67)

Dat Ida veel situaties en opmerkingen op zichzelf betreft, blijft in het tweede deel van de roman een rol spelen. Als haar stagebegeleider Chiara haar bestookt met cijfers over het feit dat Nederland als een van de eerste landen in de wereld in de problemen komt als de zeespiegel stijgt, krijgt ze het gevoel dat Chiara haar de schuld geeft van de nalatigheid van de Nederlandse overheid (Marsman 2017, 113). Dit overdreven schuldgevoel over haar eigen nalatigheid ten opzichte van het klimaat, kan ook als een vorm van egoïsme worden beschouwd. Kijk bijvoorbeeld naar de volgende zin: 'Ik voel me schuldig, ik weet niet waar ik moet beginnen, ik had allang begonnen moeten zijn' (Marsman 2017, 131). Door de herhaling van het woordje 'ik' benadrukt ze hoezeer ze alleen naar haar eigen aandeel kijkt: zij moet de wereld veranderen. Dit is een opvallend citaat aangezien ze eerder in de roman aangaf dat jezelf te kritisch bekijken ook een vorm van egocentrisme is: 'maar als jijzelf niet goed presteert, dan zul je jezelf de allerslechtste vinden. Ook dit is een vorm van jezelf belangrijk maken' (Marsman 2017, 38). Ook hier zie je dus een discrepantie tussen theorie en praktijk.

Met deze focus op haar eigen verantwoordelijkheid, verschilt Ida van Kleins opvatting dat het onzinnig is om de mens steeds op zijn eigen verantwoordelijkheid aan te spreken. Klein vindt het veel belangrijker om op mondiaal niveau samen te werken. Om die reden is het opvallend dat Ida, die Klein haar held noemt, spanningen ervaart wanneer ze met de Italiaanse Chiara samenwerkt. In hoofdstuk 14 zie je deze spanning terug tijdens een klimaatsymposium waar ze naast Chiara zit. Nadat de spreker over de object-oriented ontology heeft gesproken – een ontologie die de menselijke blik niet meer superieur acht – ziet Ida dat Chiara aantekeningen maakt (Marsman 2017, 132). Meteen haalt ze zelf een notitieblokje uit haar tas uit angst om achter te blijven. Het is een korte scène, niet langer dan twee zinnen, maar het geeft de discrepantie tussen de theorie en de praktijk sterk weer: Ida luistert aandachtig naar de sprekers die zeggen dat de mens een minder prominente rol in de wereld moet krijgen en maakt zich tegelijkertijd druk of ze wel een goede indruk bij haar stagebegeleider maakt.

Ida wéét dat de wereld niet om haar draait, maar vindt het moeilijk om zichzelf niet in het middelpunt te zetten. Telkens merkt ze dat ze is overgeleverd aan haar eigen gedachten, haar eigen blik en haar eigen zelfbeeld. Hiermee problematiseert ze Mortons idee dat de mens zijn antropocentrische blik moet laten varen. Ida wil dat namelijk wel, maar weet niet hoe ze dit moet doen. Dit machteloze gevoel zorgt volgens Ida voor destructief gedrag: 'We kunnen er niet tegen dat er niemand iets terugzegt (...) en dus zetten we ons af door al die zwiigende

natuur om ons heen te vernietigen, als een wanhopige geliefde die maar niet wordt terug gesms't en het in het café op een zuipen zet' (Marsman 2017, 146-147).

#### **5.4. De representatie van het klimaat**

In de vorige paragraaf heb ik de houding en het gedrag van Ida ten opzichte van de klimaatproblematiek geanalyseerd. Daaruit is gebleken dat ze van mening is dat de mens zich niet in het middelpunt van het universum moet zetten. Andere dingen, zoals bergen, appels en andere objecten zouden we volgens Ida evenveel waarde als de mens moeten toekennen. Tegelijkertijd vindt ze het lastig om niet egocentrisch te zijn. Steeds merkt ze dat het moeilijk, zo niet onmogelijk is, om je werkelijk met iets of iemand anders te verbinden. De mens blijft tot zichzelf veroordeeld en vervalt door die fundamentele eenzaamheid in destructief gedrag.

In deze paragraaf kijk ik niet naar het gedrag en acties van Ida ten opzichte van de klimaatproblematiek, maar analyseer ik hoe Marsman via Ida de wereld buiten de mens representeert: de natuurlijke elementen die een link met de klimaatproblematiek hebben. Hierbij ga ik eerst dieper in op de letterlijke representaties en daarna op de uitspraken waarin er sprake van een metafoor is.

Soms is het niet helemaal helder of een beeld naar een natuurlijk of een cultureel element verwijst. Marsman laat namelijk herhaaldelijk zien dat er soms geen onderscheid tussen die twee te maken is, bijvoorbeeld wanneer ze opmerkt dat veel mensen stuwdammen als bron van natuurvriendelijke energie zien: 'Maar kun je nog wel van natuur spreken als er sprake is van menselijke invloed?' (Marsman 2017, 25). Deze vraag werpt meteen een probleem op voor het onderzoek naar de representatie van de natuur. Want kunnen we in het geval van een dammeer met 'duizenden zalmen [die] zich tijdens paartijd tegen berghellingen op spartelen' (Marsman 2017, 25) nog wel van een natuurlijk proces spreken, of is de gang van de natuur zo door de mensen beïnvloed dat je haar onmogelijk los van de mens kunt benaderen?

Marsman thematiseert deze vraag in de roman en laat het spanningsveld tussen cultuur en natuur in meerdere beelden terugkomen. Ze wijst bijvoorbeeld op de manier waarop mensen de natuur hebben vercommercialiseerd: 'De kanoverhuur ligt aan een breed rivierstrand dat tijdens zonniger zomers waarschijnlijk een populaire recreatiehotspot is. Her en der liggen lege blikken en verweende literpakken' (Marsman 2017, 152). En als ze tijdens een wandeling naar het vakantiepark haar eerste stage overdenkt, treft ze 'twee jongens van een jaar

of elf die een plastic krokodil achter zich aan slepen' (Marsman 2017, 106). In het licht van de plastic soep die de oceanen en zeeën vervuult is het ironisch dat ze een plastic versie tegenkomt van een dier dat door het drijvende kunststof bedreigd wordt.

In het theoretisch kader besprak ik *The Great Derangement*, een boek waarin Ghosh (2016) ervoor pleit dat meer schrijvers de rampen van het antropoceen moeten verbeelden. Marsman doet dit op meerdere manieren. Aanvankelijk beschrijft ze alleen enkele rampen die in de geschiedenis hebben plaatsgevonden. Ida noemt dat de stuwdammen in Italië vooral bekend zijn om de grote rampen die zich daar hebben voltrokken, zoals de doorbraak van de Gleno-dam waarbij 365 doden vielen. Gebiologeerd kijkt ze naar filmpjes en beschrijft ze welke schade de rampen berokkend hebben. Hierbij dient te worden opgemerkt dat ook de mensen die deze filmpjes online zetten de natuur vercommercialiseren. Ze zetten de catastrofes immers in als amusement, schokkende, maar daardoor ook integrerende gebeurtenissen waar mensen vanaf hun bureaustoel naar kunnen kijken. Dit maakt van Ida een ramptoerist die door haar clicks op de filmpjes aan deze industrie meewerkt. De beeldende manier waarop ze de rampen beschrijft, laat zien hoeveel indruk de rampen op haar maken.

In de nacht van 9 oktober 1963 brak om iets voor elfen een stuk (...) af. De reusachtige rots viel naar beneden en kwam in het stuwmeer achter de Vajont-dam terecht. (...) De rotswaai zorgde voor een gigantische vloedgolf die over de dammuur, die daarbij als een schans fungeerde, heen gedreven werd'. (Marsman 2016, 29)

Mensen, dieren en dingen – alles wat zich in de buurt van de ramp bevond, krijgt in het filmpje met het water te maken: 'Het water nam bomen mee, stenen, dieren, en toen het bewoond gebied bereikte ook daken, muren, auto's en mensen' (Marsman 2016, 29). Door 'mensen' achteraan de zin te plaatsen, maakt ze de mens het belangrijkste wezen van het rijtje; de mens zou taalkundig gezien een minder opvallende positie in de zin innemen als het ergens in het midden had gestaan.

In de vorige paragraaf liet ik zien dat Ida het moeilijk vindt om zichzelf niet in het middelpunt te plaatsen. Dit contrasteert met haar overtuiging dat de mens niet belangrijker is dan andere levensvormen. De zee speelt een belangrijke rol in dit spanningsveld. Ida's houding

ten opzichte van de zee is namelijk ambivalent: ze snapt dat mensen van de zee kunnen genieten, maar zelf boezemt 'de eindeloze vlakte waaronder god weet wat zich afspeelt' (Marsman 2017, 90) haar angst in:

Strand en zee zijn daarnaast vooral plekken waar je nergens kunt schuilen. Waar de wind vrij spel heeft. Waar je botten drie jaar na je verdrinkingsdood op een kille herfst-dag door een strandjuttende schoolklas gevonden worden tussen plastic zakken en drijfhout. (Marsman 2017, 91)

Met deze opmerking benadert ze de natuur op een antropocentrische manier: ze plaatst zichzelf namelijk in een scenario waarin ze dekking moet zoeken of verdrinkt en even later door een strandjuttende schoolklas gevonden wordt. Deze benadering maakt haar ongeschikt om de filosofie van Meillassoux te volgen: hij pleit namelijk voor een wereld waarin we de natuur niet alleen in relatie tot de mensheid betekenis toekennen.

Ida's afkeer van de zee komt neer op de angst om de controle te verliezen. Bij monde van een groep bergbewoners legt ze dit gevoel verder uit: 'Het gevaarlijke aan de zee is dat er aan de oppervlakte niets aan de hand lijkt, maar daaronder, daaronder. Een berg daarentegen spreidt alles wat hij heeft tentoon: hier is het, het zijn dennenbomen met herten ertussen, kijk niet verder' (Marsman 2017, 94). Om diezelfde reden – de angst om geen grip meer op de omgeving te hebben – houdt Ida niet van schemerbos, 'het soort dat twee meter van de weg af pikzwart en ondoordringbaar wordt, waar wolven heersen' (Marsman 2017, 96). De woorden die hier gebruikt worden (schemerbos, pikzwart, ondoordringbaar) passen bij het vocabulaire dat Morton gebruikt om het hyperobject te beschrijven. Hij noemt dit object namelijk fundamenteel duister van aard. Dat Ida bang is voor de zee heeft te maken met haar angst om zich tot een wereld te verhouden die onkenbaar is, of, met andere woorden, duister.

De keren dat Ida zich het gelukkigst voelt zijn de momenten dat ze wel overzicht heeft. Tijdens een wandeling over een drassig bergpad zet ze haar telefoon op vliegtuigstand om van het uitzicht en de stilte te genieten: 'Hier heb ik niemand nodig, zeg ik hardop tegen te stilte' (p.122). Hoewel ze alleen is en de conditie van het bergpad nogal te wensen over laat, voelt ze zich in de bergen alsnog beter dan op zee. Ze ziet hoe de rest van de omgeving zich onder haar uitstrekt en fantaseert over een huisje in de bergen waar ze zich terug kan trekken (p.123).

Dit gevoel van controle en overzicht heeft ze niet als ze zich op het water begeeft. Tijdens de desastreuze kanotocht op het einde proberen Ida en Robin een goede richting op te varen. Op dit moment merken ze dat het handiger was geweest als ze ieder een eigen kano hadden gekozen. Ze roeien namelijk allebei in een ander ritme en lopen daardoor voortdurend het risico om omver te slaan. Maar dan wordt de rivier rustiger en stoppen ze met ruziemaken: ‘Eigenlijk hoeven we niet veel meer te doen dan stilzitten en wachten tot het water ons langzaam verder voert’ (Marsman 2017, 153). Het water heeft in de deze scènes de regie en de mensen, in dit geval Ida en Robin, moeten een vorm vinden om overeind te blijven. Dit is een omkering van de situatie waarin de mens als heerser van de natuur optreedt.

Zo rustig als het water in de scène wordt beschreven, zo agressief komt het water een paar zinnen later op het tweetal af wanneer er een dambreuk plaatsvindt. In deze scène beschrijven fragmentarische zinnen hoe de ramp zich voltrekt. Op een verder lege pagina staan de volgende zinnen: ‘Aan de horizon is een huizenhoge golf verschenen. De damwand die het meer had moeten tegenhouden heeft een muur van water losgelaten’ (Marsman 2017, 157). Daarna, op de volgende pagina, beschrijft Ida wat ze om zich heen ziet gebeuren: ‘Boven ons vliegen de vogels uit de bomen op, aan het hoofd van de helling schieten konijnen en herten voorbij. Al wat leeft verwijdert zich’ (Marsman 2017, 158). Ida en Robin kunnen geen kant meer op, de dieren wel, zij vliegen weg of schieten vanaf het land voorbij. Ook hier is er sprake van de eerder genoemde omkering waarin de mens het aflegt tegen andere vormen van leven. In deze positie heeft Ida namelijk niets meer aan de kracht om na te denken; het enige dat van pas komt is het vermogen om zo snel mogelijk voor het water te vluchten. Dit besef is de laatste gedachte die door haar hoofd spookt voordat ze door een tak wordt geraakt: ‘Boven me vluchten de vleermuizen en uilen, onder me de salamanders en waterratten. Maar zelf kan ik geen kant op’ (Marsman 2017, 160).

Tijdens deze gebeurtenis wisselt Ida’s perspectief zich af met het perspectief van een niet eerder verschenen auctoriële verteller die in cursieve zinnen laat weten wat er met Ida en Robin gebeurt. Deze alwetende verteller beschrijft ook hoe de omgeving op de dambreuk reageert: ‘Twee aardplaten splijten razendsnel uit elkaar en vormen twee werelden’ (Marsman 2017, 160) en hoe het licht verandert: ‘Uiteindelijk maakt zelfs het licht zich razendsnel uit de voeten’ (Marsman 2017, 160). Dit auctoriële perspectief maakt het mogelijk om zulke enorme, voor het menselijk oog onzichtbare bewegingen weer te geven. De auctoriële verteller is immers niet afhankelijk van het perspectief van de protagonist.

In deze paragraaf heb ik laten zien dat Marsman *in Het tegenovergestelde van een mens* vragen stelt bij de rigide grenzen tussen mens en dier en cultuur en natuur. Dit doet ze niet alleen door lange essayistische stukken te schrijven, maar ook subtieler, door metaforen en vergelijkingen te maken. Zo schrijft ze over de auto's in Ida's straat: 'als logge beesten bewogen de gezinswagens zich voort naar school en werk, grazende bizons op een steppe van rechte stoepanden en basketbalpleintjes' (Marsman 2017, 11-12). En als Ida in de bus zit, op weg naar haar stage, merkt ze op dat het op- en neergaan van de bus op het slechte asfalt als golven voelt (Marsman 2017, 91).

In de slotscène waarin het water op het tweetal afkomt, heeft de verteller het over 'een muur van water' (Marsman 2017, 157) en 'huizenhoge golven'. De woorden 'muur' en 'huizenhoge' zijn interessant omdat ze laten zien hoeveel metaforen onze taal kent waarin 'bouwen' op een of andere manier een rol speelt. Daarnaast is het opvallend dat het water zich niet meer als een 'natuurlijk' verschijnsel voordoet, maar de vorm krijgt van een menselijke constructie. In plaats van slachtoffer te worden van de menselijke drang om de natuur te verbouwen en uit te putten, is het hier de natuur die in de vorm van een bouwwerk (huizen, muur) de mens aanvalt.

In de paragraaf waar ik Ida's denkbeelden analyseerde, liet ik zien dat Ida wat betreft haar wereldbeeld bij denkers als Naomi Klein en Timothy Morton past. Ze vindt dat de natuur niet alleen in relatie tot de mens benaderd moet worden en hekelt het neoliberale systeem dat ervoor gezorgd heeft dat de mens de aarde heeft uitgeput – met alle gevolgen voor het klimaat van dien. Door deze ideeën is het opvallend dat Ida's benadering van de natuur van een antropocentrische blik getuigt. Door aan ieder natuurverschijnsel een emotie te verbinden, reduceert ze de natuur als iets dat de gemoedstoestand van de mens bepaalt. De bergen vindt ze bijvoorbeeld fijn omdat ze er overzicht heeft, maar de zee boezemt haar angst in omdat ze geen grip heeft op wat er zich onder water afspeelt. Verder is ze bang voor donkere bossen en plekken waar niemand komt. Liever kijkt ze vanaf haar computer naar dambreuken en andere explosies waar ze zelf geen slachtoffer van is. Ze roept dus aan de ene kant op tot een nieuwe sensibilisering met de natuur, maar aan de andere kant houdt ze donkere, onkenbare, onbevattelijke hyperobjecten als de zee het liefst op afstand.

## 5.5. De afwisseling van genres

In een briefwisseling voor *Dietse Warande en Belfort* noemen Bluijs en Van den Dool (2018) *Het tegenovergestelde van een mens* een 'hybride' roman, een werk waarin verschillende genres en media door elkaar heen worden ingezet. Vervolgens stellen ze de vraag of deze stijlvorming noodzakelijk is om een antropocentrische blik te vermijden. Ze verwijzen bij deze vraag naar Mortons begrip hyperobject: 'een object dat de menselijke voorstelling van tijd en ruimte dermate ontstijgt dat het onze voorstelling van wat een object is voorbijstreeft' (Bluijs & Van den Dool 2018). Om de vele facetten van het hyperobject zo goed mogelijk te benaderen is er volgens Morton (2018) en Trexler (2018) een afwisseling van genres nodig die de klassieke vertelstructuren ondermijnt. Op die manier kunnen auteurs het probleem zo compleet mogelijk aan de lezer overbrengen. In deze paragraaf kijk ik hoe deze afwisseling zich tot de thematiek van de roman verhoudt.

Het *tegenovergestelde van een mens* bevat enkele opvallende paratekstuele elementen. De omslag van geeft aan dat de lezer met een roman te maken heeft en in de biografie, aan de binnenkant van de flap, staat dat Marsman met de roman haar debuut als prozaschrijver maakt. Deze paratekstuele elementen zijn beperkt als je ervan uitgaat dat de paratekst als een richtingaanwijzer voor de lezer dient. Je hoeft de roman namelijk maar open te slaan en je ziet aan het openingsgedicht dat we met meer genres te maken hebben. Behalve proza nemen ook poëzie en essayistiek een groot deel van de roman in beslag.

Deze drie genres, poëzie, proza en essayistiek wisselen elkaar min of meer willekeurig af. De roman begint en eindigt met een gedicht – maar verder is er geen regelmaat in de afwisseling te herkennen. In de woorden van Bluijs en Van den Dool (2018) zet Marsman de genres dus 'door elkaar heen' in. Dit wil niet zeggen dat de verschillende genres gesloten eilanden vormen. Integendeel. Marsman laat de genres in elkaar overvloeien en verwijst constant naar wat ze eerder in een gedicht, prozastuk of essay heeft geschreven. 'Je droomt over atoomexplosies' (Marsman 2017, 171) luidt de eerste zin van het slotgedicht – een uitspraak waarmee ze verwijst naar haar obsessie voor ontploffingen waar ze het in het verhalende gedeelte van hoofdstuk twee over heeft.

De verschillende genres interacteren dus met elkaar. Dit roept de vraag op wat deze verbondenheid betekent voor de manier waarop het klimaat wordt behandeld. Om deze vraag te beantwoorden, moet ik eerst een koppeling naar de thematische inhoud van de roman



maken. Vervolgens beargumenteer ik hoe Marsman de dynamische afwisseling van genres gebruikt om de klimaatproblematiek op een veelzijdige manier te benaderen.

Van den Dool (2018) stelt dat sommige delen van de roman gelezen kunnen worden zonder het klimaat in het achterhoofd te houden en vraagt zich af in hoeverre het klimaat slechts als achtergrondsymboliek bij vraagstukken over identiteit, seksualiteit en liefde dient. Met deze notie houdt ze wat mij betreft te weinig rekening met de consequenties van Marsman literaire strategie om het hyperobject klimaat te benaderen. Hoewel het essay over homoseksualiteit niet direct naar het klimaat verwijst, bevat het wel een soortgelijke aanval op de rigide grenzen waarmee men de wereld indeelt als het essay waarin ze de cartesiaanse tweedeling tussen subject en object ter discussie stelt. In het essay over homoseksualiteit ageert de verteller tegen de gedachte dat je pas lesbisch bent als je lesbische seks hebt (Marsman 2017, 55). Je lesbische identiteit bestaat dus pas als je er een uiting aangeeft die andere mensen homoseksueel noemen. De gedachte – dat anderen bepalen wat je bent – komt ook terug in het essay waarin ze zich verweert tegen het idee dat de natuur pas betekenis krijgt in relatie tot mensen. Dit gedachtegoed heeft er volgens haar voor gezorgd dat we continu denken dat objecten ons toekomen: ‘een stuk land, de regenwouden, olie in de grond... ze betekenen alleen iets voor ons, dus mogen we ermee doen wat we willen’ (Marsman 2017, 144). Vervolgens verwijst ze naar de titel van het tweede deel van de roman, ‘The Great Outdoors’, en vertelt ze wat ze onder dat gebied verstaat: ‘In The Great Outdoors heeft alles, óók de dingen die door mensen gemaakt zijn en óók mensen zelf, betekenis vanwege zichzelf, niet vanwege mensen die door middel van taal of wetenschap betekenis toekennen’ (Marsman 2017, 145). Deze beschrijving heeft in het essay betrekking op de manier waarop men het klimaat behandelt, maar in het grotere geheel van de roman gaat dit citaat ook een relatie aan met Marsmans ideeën over homoseksualiteit. Op deze manier verweeft ze het persoonlijke voortdurend met een algemener probleem als het klimaat. Vooral in de gedichten komen deze twee zaken naast elkaar te staan, zo ook in het gedicht ‘Het verschil’ (45-47) waarin iedere nieuwe strofe met deze twee woorden begint.

Het verschil tussen je benen is je geslacht, het is van jou en niet van jou, en onverzaagbaar

Het verschil valt als te lezen aan iemands gezicht, wanneer je er een middag lang aandacht naar kijkt

Het verschil laat zich visualiseren door twee aardplaten die razendsnel uit elkaar splijten

(Marsman 2017, 45-47)

Deze drie strofes vormen een compact voorbeeld van de tactiek die Marsman in de gehele roman gebruikt: individuele kwesties als seksualiteit en liefde met klimaatverandering verbinden. Eerst schetst ze een alledaags beeld, namelijk iemand die een hele middag naar het gezicht van iemand anders kijkt, en vervolgens geeft ze aan dat 'het verschil' zich door twee aardplaten laat visualiseren. Dit doet ze ook in het eerste gedicht 'een ochtend' (Marsman 2017, 7-8) waarin ze een natuurlijk verschijnsel als licht aan een liefdesrelatie koppelt:

Maar het rent weg, licht  
Omwille van wat het betekent  
Een spiegel te zijn  
Zoals twee mensen  
Die elkaar op een ochtend verlaten  
Omwille van wat het betekent  
Twee mensen te zijn  
(Marsman 2017, 7-8)

Het genre poëzie biedt Marsman de mogelijkheid om het scala aan thema's op een abstracte manier met elkaar te verweven. In de vorige regels heeft ze het over licht dat wegrent omwille van wat het betekent een spiegel te zijn. Door dit niet verder toe te lichten, neemt ze de lezer minder aan de hand dan in de essays waarin ze juist op een puntsgewijze manier naar een argumentatie toewerkt. In de laatste regels van het gedicht is er zelfs niet meer sprake van een herkenbare zinsbouw.

Licht om haar tegen te houden, mens  
Maar deze oneindige regressie

Spiegel en spiegel

Mens en mens

(Marsman 2017, 7-8)

Deze abstracte manier om de thema's identiteit en liefde te benaderen, contrasteert met de concrete zinnen waarmee ze haar essays doorspekt. In deze stukken stelt ze helder geformuleerde vragen waar ze aan de hand van persoonlijke verhalen of verwijzingen naar andere auteurs een antwoord op geeft. In deze essays durft ze, naast de vragen en twijfelachtige formuleringen, ook stelling in te nemen: 'Succesvolle liefde is stille liefde. Maar als snel zul je weer tegen je geliefde moeten gaan praten, het gat laten groeien, want zonder gat geen verlangen' (Marsman 2017, 170).

Met deze verschillende genres, onderzoekt ze, om in de woorden van Morton te spreken, ook nieuwe stijlen van denken. Met haar gedichten daagt ze de lezer uit om zelf verbindingen te leggen en in haar essays legt ze die verbindingen zelf. Beide tactieken vragen om een andere houding van de lezer.

Nu ik het contrast tussen de essays en de gedichten heb besproken, blijft er nog een hoofdgenre over: proza. Ik heb deze categorie tot het laatst bewaard omdat de verhalende gedeeltes van de roman als een soort tussenweg beschouw. In de gedichten en de essays deelt ze haar weerspiegelingen over de mens en het klimaat en in haar proza laat ze zien hoe deze thema's in de praktijk een rol in het leven van Ida spelen. In dat opzicht zou je Ida als een soort onderzoeksobject kunnen beschouwen waarop de theorieën getoetst worden. Het *show don't tell* principe waar proza bekend om staat laat hier genoeg ruimte voor omdat beelden geen direct oordeel over de situatie vellen, maar slechts laten zien wat er aan de hand is. Het eerder genoemde voorbeeld van Ida die tijdens een conferentie over de object-oriented ontology bang is voor de mening van haar stagebegeleider vormt hier een voorbeeld van. De spreker vertelt dat de mens zichzelf niet zo'n belangrijke rol moet toedichten, maar in plaats van dit pleidooi meteen in de praktijk te brengen, pakt Ida haar notitieblokje uit haar tas om er net zo ijverig uit te zien als haar begeleider Chiara. In de scène is het een toegevoegde waarde dat we met proza te maken hebben: de verhalende vormt benadrukt het contrast tussen de theorie die de spreker deelt en de manier waarop de mens (in dit geval Ida) het egocentrisme in de praktijk brengt.

Met *Het tegenovergestelde van een mens* heeft Marsman dus een hybride roman geschreven. Dit roept de vraag op of je het nog wel over een roman kunt spreken. Toch heeft Marsman – ongetwijfeld in overleg met haar uitgeverij - ervoor gekozen om via de paratekstuele elementen de indruk te wekken dat de lezer vooral met proza te maken krijgt. In dat opzicht kun je de genreaanduiding opvatten als een knieval voor wat Morton de platenzaakbenadering noemt: een vorm van etikettering waarbij een veelzijdig fenomeen een eenzijdige noemer krijgt. Aan de andere kant zou dit ook een literaire tactiek kunnen zijn: als genoeg auteurs hun boeken op een eclectische manier invullen, gaan we het etiket roman immers vanzelf op een bredere manier opvatten.

## 6. Analyse van *Vissen Redden*

### 6.1. Hoe wordt het personage Monique neergezet?

In de analyse van *Het tegenovergestelde van een mens* schrijf ik dat er in de roman geen auctoriële verteller optreedt die de handelingen en gedachtes van Ida van commentaar voorziet. In *Vissen Redden* is dit wel het geval. Boven het verhaal hangt een alwetende verteller die de lezer meer over het hoofdpersoonage Monique Champagne vertelt, haar acties evalueert en een mening geeft over wat er met haar gebeuren moet.

De centrale figuur in *Vissen Redden* is Monique Champagne, een vrouw wier voornaam vaak voluit wordt geschreven, zo ook in de eerste zinnen van de roman: “Een nieuwe dag in het nu’, zong Monique Champagne tijdens het baden. In de stad waar zij woonde, bloeide het culturele leven, werd het zwerfvuil succesvol ingedijkt en stemde de hoeveelheid neerslag tot droefenis’ (Verbeke 2009, 21).

Wanneer een tekstfragment de gedachten van Monique vertegenwoordigt, wordt dat vaak expliciet aangegeven. Dit zie je terug in het telefoongesprek met klimaatwetenschapper Sven Nootjes: ‘Hij sprak dat laatste woord heel emotioneel uit, vond Monique, die zich begon af te vragen of ze zich moest verheugen of afschermen’ (Verbeke 2009, 6). Toch is het niet altijd even helder of een uitspraak de mening van de verteller of de gedachten van Monique laat zien. Neem het volgende fragment: ‘Het was precies wat ze nodig had: vissen redden. Ze zou nieuw zijn. En nuttig. Het vooruitzicht vervulde haar zo met moed en hoop dat ze besloot er een grootschalige viering aan te wijden’ (Verbeke 2009, 8). Hoewel woorden als ‘vond’ of ‘dacht’ ontbreken, is het hier voorstelbaar dat de zinnen Moniques gedachten vertegenwoordigen.

De verteller blijft Monique gedurende het boek bij haar voornaam noemen en schakelt zelden over tot het kortere ‘ze’. Door deze herhaling lijkt het alsof de verteller het personage niet serieus neemt – iets wat Bas Belleman (2009) ook in *Trouw* aangaf. Volgens hem drijft de verteller spot met het personage door de gebeurtenissen op een lacherige manier voor te stellen en verraadt de naam al dat de verteller op het personage neerkijkt. Hier ben ik het deels mee eens. De gebeurtenissen die Champagne meemaakt zijn zeker absurd en humoristisch, maar dat wil niet zeggen dat ze alles als een kip zonder kop ondergaat. Vaak reflecteert ze op haar eigen gedrag en toont ze zich bewust van de absurditeit van de situatie, zo ook aan het einde van het eerste hoofdstuk wanneer ze de ochtend na een feestje naar de zee rijdt.

Ik ben uw dienaar, dacht ze, en nadat ze zich er nog eens van had vergewist dat er geen mens, geen hond te bekennen viel, plantte ze haar knieën in het natte zand en herhaalde ze hardop, met een lage, lome stem die zich scheen los te maken uit een droom: 'Ik ben uw dienaar.' (...). De wind maakte kleine, strakke knopen in haar haren. Er lag nu vast iets poëtisch in haar blik. (Verbeke 2009, 24)

Daarnaast maakt Verbeke niet alleen Monique belachelijk; de mens wordt in het algemeen als een tragisch en humoristisch wezen voorgesteld. Dit komt het sterkst naar voren in sociale interacties waarbij zaken als identiteit en reputatie een rol spelen. Op deze momenten vergroot Verbeke typisch menselijk gedrag uit. Op het afscheidsfeestje van Monique, bijvoorbeeld, laat ze zien hoeveel waarde mensen aan hun naam hechten.

Voor haar stonden Jan en An, die de combinatie van hun namen te banaal vonden en daarom graag als Jean en Nana werden aangesproken, wat zelden gebeurde. De baby in de Maxi-Cosi waarmee ze de deur verder openduwden, hadden ze Dolf genoemd, wat volgens hen weer moreel aanvaardbaar was maar toch nog zeer zeldzaam (Verbeke 2009, 12)

Ook de andere gasten vertonen vreemd gedrag. Zo trekt Diederik alle aandacht naar zich toe door te vertellen dat hij in een maand tijd al zeven afscheidsfeestjes heeft gehad, en dat alle zeven mensen veel voor hem betekenden. Hoewel Monique weet dat Diederik zich aanstelt, toont ze toch mededogen: 'Terwijl ze naar Diederik luisterde, streelde Monique goedmoedig zijn schouder. Ze kende hem al lang. De leugens die hij bedacht, werden elk jaar exuberanter en tragischer' (Verbeke 2009, 13). Ze houdt zelfs haar mond wanneer ze hem snot onder het tafelblad ziet plakken – een actie die tegen elke vorm van menselijke beschaving ingaat. Door op de belachelijke kanten van de mens in te zoomen, ondermijnt de verteller impliciet het idee dat de mens een beschaafd wezen is.

Volgens Monique is de vis een ontwikkeld wezen. Zo benadrukt ze tijdens het feestje dat de vis ook een rijk gevoelsleven heeft (Verbeke 2009, 16) en op sommige punten beter geëvolueerd is dan de mens. Hierbij geeft ze als argument dat vissen zich goed hebben aangepast voor het leven onder water en verweert ze zich tegen de opmerking dat vissen primitieve wezens zijn door te zeggen dat een vis niet twee keer in een aas bijt (Verbeke 2009, 15).

Deze opvatting verandert naarmate het verhaal vordert. Later in de roman wijst ze namelijk op de verschillen tussen mens en vis.

In de volgende paragraaf, waarin ik Moniques ideeën over de mens en het klimaat analyseer, ga ik dieper in op de vermeende suprieuriteitspositie van mensen ten opzichte van dieren. Omdat er sprake is van een alwetende verteller, laat ik ook zien hoe deze vertelinstantie haar denkbeelden beoordeelt. Ten slotte analyseer ik wat voor acties Monique onderneemt om de vissen te redden en wat haar motieven daarvoor zijn.

## **6.2. Moniques denkbeelden omtrent de mens en het klimaat**

Monique heeft de literatuur afgezworen – dat deelt ze mee aan de gasten op haar afscheidsfeest. Ze schrijft en leest geen fictie meer en focust zich alleen nog maar op literatuur over de vis (Verbeke 2009, 15). Haar fictiecelebaat is deels ook noodgedwongen: ze krijgt namelijk geen woord proza meer op papier. Met dit *writers block* begint de roman: ‘De inspiratie kwam niet, het nut van een nieuw verhaal liet zich moeizaam benoemen, de lezers wachtten, haar banksaldo neigde naar rood, maar zij zou geduldig wachten op iets moois’ (Verbeke 2009, 13). Nadat Sven Nootjes, een medewerker van het instituut voor Landbouw- en Visserijonderzoek, haar belt met de vraag of ze op verscheidene congressen een emotioneel verhaal over de overbevissing wil houden, besluit ze niet langer meer te wachten. Ze legt zich volledig toe op haar nieuwe functie, haar nieuwe doel, en neemt afscheid van de pen waarmee ze proza schreef.

Ondanks dat ze afscheid neemt van fictie beschouwt ze haar leven nog steeds als een narratief waarin alle gebeurtenissen logisch met elkaar samenhangen. Dit geloof in een gecomponeerd verhaal sluit elke vorm van toeval uit en geeft haar het idee dat alle gebeurtenissen, zelfs de meest negatieve, een deel van een groter geheel vormen. Deze gedachte biedt Monique troost en laat haar geloven dat dingen niet zomaar gebeuren. Zo mijmert ze op een ochtend, in een taxi die haar door Istanbul rijdt, over de breuk met haar ex-vriend Thomas:

Ze begreep nu dat Thomas haar niet voor niets had verlaten. Zijn definitieve laatste stappen in de richting van hun voordeur waren niet per toeval samengevallen met een documentaire over de overbevissing (...) Het had niets met toeval te maken dat ze Michaela op die manier tegen het lijf was gelopen en een nieuwe naam had gekregen.

(Verbeke 2009, 143)

Monique gaat zelfs zo ver in haar geloof dat alles een reden heeft dat ze haar strijd tegen overbevissing als een goddelijke taak beschouwt. Als God namelijk gelijk staat aan de natuur, zoals sommige mensen beweren, dan ligt het 'voor de hand het hedendaagse plunderen van visbestanden als een moderne moord op een godenzoon te interpreteren' (Verbeke 2009, 94). Bij het tegengaan van deze moderne moord speelt ze zelf een belangrijke rol. Ze is namelijk niet zomaar iemand die zich druk maakt om het welzijn van de aarde, nee, ze is een onderdeel van een groep 'met leden wier innerlijke bedrading hen toeliet de voortekenen van de ondergang te herkennen' (Verbeke 2009, 144). Met deze messiaanse rol dicht ze zichzelf en haar vriendin Michaela een belangrijke functie in de evolutie toe, een omslagpunt waar de rest van de geschiedenis al die tijd naar toe had gewerkt: 'Ze leidden hun leven in functie van het afwenden van het einde, het voortbestaan van de planeet. Het verlies en de vergissingen hadden haar enkel getroffen omdat ze niet eerder had begrepen dat zij tot deze selecte soort behoorde' (Verbeke 2009, 144).

Door zoveel gewicht aan haar strijd tegen overbevissing te hangen, zet Monique zichzelf in het middelpunt. Zij heeft de goddelijke roeping gehad, zij moet het verschil maken, zij moet de wereld behoeden. Deze houding past deels bij Hamiltons pleidooi voor een nieuw antropocentrisme waarbij de mens zijn centrale rol volledig erkent en zich als een rentmeester van de aarde gaat gedragen. Het grote verschil is dat Hamilton over de mens in het algemeen spreekt en Monique zich vooral op haar eigen aandeel richt. Haar houding heeft kortom meer met egocentrisme dan met antropocentrisme te maken. Het stemt haar dan ook onrustig wanneer ze te horen krijgt dat er omtrent de visserij in de zwarte zee strenge richtlijnen zijn gemaakt: 'Elke maatregel die werd getroffen om de zeeën te ontlasten had Monique gelukkig moeten stemmen. Toch voelde ze een nieuwe onrust in zich opkomen. Wat als zeeën en vissen geen redding meer behoeften? Wat moest ze dan?' (Verbeke 2009, 122).

Eerder schreef ik dat Monique de vis een bijzonder wezen vindt dat zich uitstekend aan het zeeleven heeft aangepast. Dit betekent niet dat ze mens en vis als gelijken beschouwt. Hoewel Monique zich er 'ter volle van bewust [is] dat ze in evolutionair opzicht een vis in zich droeg' (Verbeke 2009, 150) kan ze het toch niet laten om de mens als een tegenpool van de vis te beschouwen. Ze weet door Darwin dat de je de evolutie niet als iets doelgerichts mag zien, en dat de mens niet het eindpunt van een lang narratief vormt, maar toch 'kon ze enkel over de evolutie denken als een verhaal, waarin het verdwijnen van vis een onprettig einde



van alle leven op aarde aankondigde en de mens voornamelijk als antagonist opdook' (Verbeke 2009, 150). Het woord 'opdook' laat zien dat Monique vissen op de voorgrond zet: zij waren er eerder en daarna kwamen de mensen pas. Hiermee plaatst ze vissen in het middelpunt van de schepping en schildert ze de mens af als een groep die deze situatie verstoort.

Een van de grote verschillen zit hem volgens Monique in het gegeven dat vissen niet weten waarom ze pijn hebben. Dat maakt de pijn van vissen volgens Monique draaglijker dan de pijn die mensen voelen.

Had de ware pijnbeleving niet enkel met zenuwen maar ook met weten waarom te maken? Met vergelijken: de pijn herkennen omdat je weet wat haar veroorzaakt, en wat haar kan opheffen? De wetenschappelijke manier van denken waarmee Monique zichzelf zo graag wilde troosten, raakte verstrikt in haar eigen psychosomatiek. (Verbeke 2009, 151)

De tweedeling 'zenuwen' en 'weten waarom' suggereert een onderscheid tussen lichaam en geest. Pijn is in dit geval onderdeel van het lichaam en weten waarom hoort bij de geest. Hiermee maakt Monique de cartesische tweedeling die de deep ecology-beweging verwerpt. In hun filosofie is er namelijk geen helder verschil tussen lichaam en geest te maken aangezien ook het denken voortkomt uit een samenspel van neuronen.

Volgens Monique zit de mens wat het ervaren van emoties betreft veel complexer in elkaar dan de vis. Dit brengt de mensheid volgens haar in de problemen, hetgeen ze illustreert door naar het aantal zelfmoorden in het Westen te verwijzen. Ook denkt ze dat haar overvloed van emoties ervoor heeft gezorgd dat Thomas bij haar wegging. Monique geeft haar ontwikkelde geest dus de schuld van haar donkere gemoedstoestand. De evolutie heeft er immers voor gezorgd dat ze hevige emoties als empathie, eenzaamheid en liefdesverdriet voelt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat ze jaloers is op wezens die niet zo'n rijk gevoelsleven hebben als zij. Als voorbeeld noemt ze haar ex Thomas die zijn emoties op de juiste momenten uit kan schakelen en zich altijd verzette tegen haar pogingen om hem empathie aan te leren (Verbeke 2009, 151). Ze noemt het zelfs heldhaftig hoe hij zich keer op keer wist terug te trekken.

Met deze gevoelloze houding lijkt Thomas op een vis die zich ook niet constant afvraagt waarom hij lijdt. Deze gelijkenis dient zich nog scherper aan wanneer Monique aangeeft dat hij een slecht geheugen heeft – een eigenschap die vaak aan vissen wordt gelinkt (Verbeke

2009, 152). Ook in Moniques dromen verandert het uiterlijk van haar ex in een vis. Wanneer ze droomt dat Thomas op een strand van haar wegrent en de zee induikt, neemt hij langzaam de gestalte van een vis aan: 'Zijn gezicht verdwijnt, eerst zijn neus, dan zijn mond, hij sluit zijn ogen, zal haar ooit meer zien, zijn oren vallen niet meer van zijn schedel te onderscheiden, haar stem dringt het gladder wordende vel niet binnen' (Verbeke 2009, 147).

Deze droomgestalten passen bij Moniques opvatting dat de mens evolutionair gezien een vis in zich draagt. Dit idee preekt ze ook alle symposia waar ze wordt uitgenodigd: 'Het water is alles wat u dient te onthouden. U bestaat eruit, ontstond eruit en wilt er telkens naar terugkeren' (Verbeke 2009, 42). Ze wil niet alleen opkomen voor de wezens die in het water leven, ze wil het publiek ook op de gevolgen voor de mens wijzen: 'In die lege zeeën las Monique Champagne het einde van alle leven op aarde, want in zee was alle leven ook ontstaan' (Verbeke 2009, 13). Dit laat zien dat haar doel een antropocentrisch karakter heeft: haar taak om de vissen te redden moet immers begrepen worden in het licht van haar poging om de mens voor zijn ondergang te behouden. Met haar focus op vissen, en haar motief om vooral de mensheid voor een naderend einde te behoeden, past ze niet binnen het gedachtegoed van Hamilton. Hij vindt namelijk dat de mens voor de hele aarde moet zorgen – ook voor de plekken waar de mens geen profijt van heeft.

### **6.3. Moniques acties ten opzichte van het klimaat**

In de vorige paragraaf schreef ik dat Monique aan het begin van de roman besluit om geen proza meer te schrijven. Ze wil zich alleen nog maar met vis bezighouden en niet meer met verhalen. Om die reden is het des te ironischer dat haar toespraken op congressen wel degelijk een literaire component hebben: ze zijn lyrisch, poëtisch en bestaan niet alleen uit lappen informatie. Haar verlangen om zich alleen nog op een wetenschappelijke manier met de overbevissing bezig te houden, strookt niet met de opdracht van Sven Nootjes om het publiek met een emotioneel verhaal te prikkelen. Dit zorgt op sommige momenten voor een gespannen situatie, bijvoorbeeld wanneer de organisator van Monique verwacht dat ze een gedicht over de overbevissing voor gaat dragen, iets dat ze zelf totaal niet ziet zitten.

Behalve spreken op belangrijke congressen en symposia komt Monique ook op andere manier in actie om de planetaire gezondheid te behouden: ze eet geen dierlijke producten en zorgt ervoor dat ze niet te lang onder de douche staat (Verbeke 2009, 34). Het stemt

haar om die reden verdrietig wanneer ze ziet dat andere mensen, zelfs klimaatwetenschappers die week in week uit op de gevaren voor overbevissing wijzen, toch dierlijke producten als ei en zalm eten. Zelf neemt ze in de ontbijtzaal van een hotel een bakje muesli met yoghurt – toekijkend hoe een bioloog verlangend naar een schotel met gerookte zalm staart (Verbeke 2009, 46). Monique vermoedt in deze scène dat het vast Pacifische zalm uit de Verenigde Staten of de Canadese westkust was: ‘Vast geen zalm met een MSC-label’ (Verbeke 2009, 36). Hiermee suggereert ze dat verantwoorde, duurere zalm beter zou zijn dan een goedkopere variant.

Monique denkt voortdurend aan het welzijn van vissen en doet er alles aan om zo weinig mogelijk schade aan de zee toe te brengen. Het is daarom des te opvallender dat ze slecht voor zichzelf zorgt. Ze drinkt te veel, ligt soms hele dagen in bed en rookt de ene sigaret na de andere. Bij die laatste activiteit relativeert ze de schade die het aan het milieu aanbrengt: ‘Ze negeerde de traag afremmende bussen, rookte vijf sigaretten na elkaar en keek naar de lucht. Met een van de wolken was een schildpad verpakt. Beter een wolk dan een achtergebleven net, vond Monique. (Verbeke 2009, 43). Door slecht voor zichzelf te zorgen plaatst Monique zichzelf buiten de natuur waar ze zich zorgen om maakt. Hiermee houdt ze het onderscheid tussen mens en natuur in stand – een oppositie waar Morton (2018) tegen in gaat door erop te wijzen dat de mens zelf ook een ecologisch wezen is. Goed voor jezelf zorgen betekent in dit opzicht ook goed voor de natuur zorgen.

Moniques betrokkenheid met het welzijn van de aarde richt zich dus specifiek op het voortbestaan van vissen – over de rest van de klimaatproblematiek spreekt ze zich minder vurig uit. De verdwijning van vissen is slechts een van de vele effecten van de abnormale temperatuurstijging die het antropoceen kenmerkt.

Moniques fixatie op de afnemende vissenpopulatie moet dan ook begrepen worden in het licht van haar stukgelopen relatie. Het is een obsessie, een manier om niet met haar eigen hartzeer bezig te zijn. Als Monique Istanbul binnenrijdt, en aan de negentiende-eeuwse schrijvers denkt die daar over syfilis en melancholie schreven, laat de verteller weten dat Monique zelf ‘geen behoefte [voelde] om haar verdriet op een wereldstad te projecteren’ (Verbeke 2009, 116). Met deze ironische opmerking geeft de verteller impliciet aan wat het achterliggende motief voor Moniques obsessie is. Ze projecteert haar verdriet misschien niet op een wereldstad, zoals veel andere schrijvers, maar wel op de zeeën waar steeds minder vissen voorkomen. In dit licht is het betekenisvol dat haar geliefde als een vis wordt beschreven. Dit

benadrukt dat haar focus op verdwijnende diersoorten zich eigenlijk op één verdwenen exemplaar toespitst: de vis die haar verlaten heeft.

Uit Moniques gedrag blijkt dat zij ook in een vis wil veranderen: ze zoekt constant het water op en geeft voortdurend aan dat haar ontwikkelde geest haar weinig goeds heeft gebracht. Dit verlangen om een vis te worden, verklaart waarom ze zich zo tot visachtige mannen aangetrokken voelt. Thomas is namelijk niet de enige die gelijkenissen met het dier vertoont. Als Monique zich in de hotellobby aan een fles wodka bezat, komt ze een Russische man tegen. Eerst wil ze niets van hem hebben en vertelt ze hem expliciet dat ze geen seks met hem wil, maar dan toont hij haar zijn branchiale cyste, een kieuwspleet in zijn nek waar Monique van onder de indruk is: 'Er bestonden zeer weinig mensen in wie de visvoorvader zo volhardde' (Verbeke 2009, 160). Als ze zijn vingers over zijn nek laat glijden, windt het haar zo erg op dat ze hem mee naar haar hotelkamer neemt. In de seksscène die volgt, denkt ze voortdurend aan de zee: 'De pik zocht de warme binnenkant van haar mond, ze schoof hem tussen haar lippen, masseerde hem met haar hand, haar tong, hij smaakte en rook naar zee' (Verbeke 2009, 162).

Moniques pogingen om een vis te worden verlopen niet bepaald vlekkeloos. Net zoals Ida in *Het tegenovergestelde van een mens* niet aan haar egocentriciteit kan ontsnappen, kan ook Monique zich niet van haar herinneringen en emoties ontdoen, dit tot ergernis van haarzelf: 'Het terugverlangen begint haar te vervelen, maar ze kan er niet omheen, en dat ze er niet omheen kan, maakt haar kwaad' (Verbeke 2009, 81). Telkens als ze haar best doet om de eigenschappen van een vis over te nemen, merkt ze weer hoezeer ze aan haar menselijke emoties en eigenschappen is overgeleverd. Als ze in een hotelkamer aan de Middellandse Zee in bed ligt, praat ze zichzelf aan dat haar pijn wel meevalt: 'De pijn is niets dan water, wilde ze schreeuwen, maar de pijn was voortdurend verleden, onvoltooid verleden, koppig, nooit aflatend verleden met iemand die niet langer van haar hield' (Verbeke 2009, 97). En als Monique badend in het zweet wakker wordt, ontwaakt uit een droom waarin ze mensen aan liefdeloosheid zag sterven, vraagt ze zich droevig af waarom ze niet van de zee droomt (Verbeke 2009, 71).

Een vis worden blijkt dus een moeilijke taak. Desondanks blijkt Monique naar manieren zoeken om niet meer zoveel last van haar liefdesverdriet te hebben. Zo wikkelt ze zich in haar hotelkamer in een beddensprei om aan haar wilde gedachten te ontsnappen: 'Het hoofd liet haar met rust. Rondom haar was het stil. Misschien voelde het zo om een vis te zijn' (Verbeke

2009, 78). Verder zwemt ze veel. Het is tijdens haar verblijf aan de Middellandse Zee zelfs een ritueel geworden om elke twee kilometer schoolslag te zwemmen, een activiteit die haar lichamelijk en geestelijk dichterbij de vissen zou brengen (Verbeke 2009, 83).

Monique zet de mens dus niet op een voetstuk. Door in te zoomen op de negatieve kanten van de ontwikkelingen die de mens heeft doorgemaakt (namelijk het ervaren van hevige emoties) stelt ze vraagtekens bij het nut van de evolutie. Is het wel zo goed dat we zoveel na kunnen denken, en hoe fijn is het om een sterk geheugen te hebben? Met deze vragen past ze bij het gedachtegoed van een ecofilosoof als Morton die het menselijke vermogen om uitgebreid na te denken niet als de belangrijkste eigenschap op aarde beschouwt. Andere benaderingswijzen, zoals proeven of tasten, hebben volgens hem evenveel waarde als de vaardigheid om lang bij een onderwerp stil te staan. Monique acties onderschrijven dit idee – ze is immers het gelukkigst wanneer ze niet nadenkt en zich mee laat voeren door de golven (Verbeke 2009, 182).

#### **6.4. Representatie van het klimaat**

In de vorige paragrafen heb ik de denkbeelden en acties van Monique Champagne geanalyseerd. Daarbij heb ik ook ingezoomd op de motieven die aan haar reddingsactie ten grondslag liggen. In deze paragraaf onderzoek ik hoe het klimaat zelf gerepresenteerd wordt. Hierbij moet ik herhalen dat Monique zich vooral zorgen maakt over een specifiek klimaatprobleem: het verdwijnen van de vissen. Veel scènes verwijzen dan ook naar het zeeleven en minder naar de manier waarop de klimaatproblematiek zich over de rest van de aarde heeft uitgespreid. Opvallend daarbij zijn de metaforen waarin ‘stromen’ of ‘golven’ een rol spelen: elementen die vaak aan het gevoelsleven of de lichamelijke toestand van Monique worden gekoppeld. Ik beargumenteer dat deze metaforen contrasteren met Moniques neiging om haar identiteit juist in een vaste vorm te gieten.

Aan het begin van de roman wordt de klimaatproblematiek vooral op een theoretische manier gerepresenteerd. Monique leest de krantenknipsels die ze in een map heeft bewaard en zucht om de ellendige staat van het visbestand:

Ze herlas hoe dagelijks duizenden kilometers net werden ontrold, waardoor buitensporige hoeveelheden vis en bijvangst van de zeebodem werden geschraapt. De grootschalige commerciële visvangst zorgde de laatste vijftig jaar voor een afname van

negentig procent van de grote roofvissen. In één jaar tijd werd in de Barentszee meer dan honderdduizend ton kabeljauw illegaal gevangen. (Verbeke 2009, 9)

Deze passage, die ongeveer een hele pagina vult, geeft aan dat Monique zich alleen nog maar op een feitelijke manier tot de wereld wil verhouden. Ze wil geen verhalen meer schrijven en heeft afscheid genomen van fictieve situaties waarin ze de wereld naar haar hand zet.

De theoretische stukken hebben ook een andere functie: de verteller kan hierdoor de problematiek aankaarten zonder naar een direct beeld te hoeven verwijzen. Ingewikkelde zaken als de afname van vissen en de vervuiling van het water laten zich immers niet gemakkelijk in beelden vangen. Door naar Moniques kennis te verwijzen, kan de verteller het probleem toch blootleggen: 'Monique Champagne drukte haar voorhoofd tegen een afgeronde hoek van het vliegtuigraampje en keek naar het naderende water, waarvan ze wist dat het een grote hoeveelheid pcb's en dioxines bevatte' (Verbeke 2009, 25).

Monique benadert de problematiek niet alleen theoretisch. Ze kan het niet laten om ook op een symbolische manier naar het water te kijken, een blik die, zoals ze zelf aangeeft, niets met exacte wetenschap te maken heeft. De zee wordt hierdoor vaak op een symbolische manier gerepresenteerd, zo ook in de scène waarin ze zich na afloop van haar verjaardagsfeest op het strand bevindt:

Glinsterend zwart water streelde het donkere zand, steeds minder, steeds verder weg. Monique had zich een ontmoeting met de vloed voorgesteld, had verwacht dat de Noordzee op haar af zou stormen als een wild kind dat blij was haar te zien. Eb kende ze geen symbolische waarde toe. (Verbeke 2009, 23)

Ze is dus met een bepaalde verwachting naar het strand gereden en het stelt haar teleur dat de werkelijkheid niet aan dat beeld voldoet. Dit laat zien hoezeer ze haar eigen leven op de zee projecteert: als ze geen symbolische waarde aan een natuurverschijnsel toe kan kennen, vindt ze het beeld automatisch minder aantrekkelijk. Ze vindt de zee dus alleen interessant als het voldoet aan haar fantasie. Het onderdeel 'eb' erkent ze daarbij niet als een onderdeel van het geheel – dit in tegenstelling tot Morton die er met zijn ideeën over het hyperobject juist vanuit gaat dat de zee méér is dan de enorme watervlakte waar je het begrip onmiddellijk

mee associeert: ook als je geen water ziet, kan er nog sprake van de aanwezigheid van het hyperobject zijn. Dit maakt het hyperobject per definitie nonlocal (Morton 2013, 1).

Dat Monique de natuur voortdurend een symbolische waarde toekent, blijkt ook uit de scène waarin ze op een congres naar het praatje van een IJslandse wetenschapper luistert en hij een plaatje laat zien van een ijsbeer die zich staande probeert te houden op een piepklein restant van een ijsschots. Kijkend naar de beer, met wie ze veel medelijden heeft, betreft ze het beeld op zichzelf: 'Meer dan ooit identificeerde zij zich met de eenzame witte reus, zijn afwachtende houding, voortgestuwd door het stijgende water onder zijn krimpande houvast' (Verbeke 2009, 60). De representatie van een klimaatprobleem, namelijk de brekende ijskappen en de bijbehorende afbraak van ecosystemen, staat in dit fragment niet los van de representatie van haar verdriet: ze zijn in de gehele roman continu met elkaar verbonden.

Deze verknoottheid blijkt ook uit de vele metaforen waarin de natuur een rol speelt. Ik zal hier een selectie maken van de meest opvallende metaforen en vergelijking om ze vervolgens binnen de thematiek van de roman te plaatsen.

Na haar eerste congressespeech kijkt ze het publiek in en merkt ze dat ze tijdens haar praatje niet met de omgeving bezig was geweest: 'Tijdens Moniques lezing waren de woorden vloeibaar voor haar geworden en het publiek afwezig. Nu ze vanuit haar onderwatertrance weer naar het droge dobberde, keek ze wat verwaasd naar haar toehoorders' (Verbeke 2009, 43). Het metaforische taalgebruik benadrukt hier dat ze niet alleen over vissen praat, maar ook het gevoel heeft dat ze in een vis verandert. Deze transformatie vindt vaker plaats, bijvoorbeeld wanneer ze zich aan haar reisgenoten Oskar en Michaela stoort: 'Haar ergernissen tegenover deze opgedrongen vrienden zonken weg in een poel comfortabele vermoeidheid. Monique besloot zich er stuurloos in te laten drijven' (Verbeke 2009, 80). Of wanneer ze aan haar ex terugdenkt: 'Monique zou in de weerkerende begeerte onderuit zijn gegleden als in een glad oliebad' (Verbeke 2009, 75). Soms gebruikt Verbeke een zeedier om een vergelijking te maken: 'De afwijzing was als een zee-egel die zich langs Moniques slokdarm naar beneden worstelde en in haar maag bleef liggen' (Verbeke 2009, 83) of beschrijft ze haar gemoedstoestand door naar water verwijzen: 'Deze namiddag voelde aan als een glazen bruggetje over een woeste rivier' (Verbeke 2009, 80).

Het vaakst maakt Verbeke gebruik van een vergelijking of een metafoor waarin een golf voorkomt: 'Wanneer ze zegt dat ze niet weet wat ze met hun foto's moet doen, storten

ze zich in elkaars armen als kolossale golven' (Verbeke 2009, 105), 'Als een golf had het verleden haar tegen de vlakke gesmakt' (Verbeke 2009, 106), 'Daarna volgde een golf van misserij' (Verbeke 2009, 78), 'Monique voelde zich door een golf van vermoeidheid overspoeld' (Verbeke 2009, 94), 'Zacht bewoog ze haar vingers, zodat de pezen een golfje maakten onder haar huid' (Verbeke 2009, 115), 'De golf verdriet die op de ontmoeting was gevolgd, kon niet anders dan een catharsis zijn' (Verbeke 2009, 107), 'Alweer had ze de indruk door een golf te worden beslopen' (Verbeke 2009, 161), 'De golf maakte een salto in haar buik' (Verbeke 2009, 161).

Daarnaast verwijst de verteller in metaforen en vergelijkingen vaak naar een stroming: 'Na drie kwartier braakte het congresgebouw een mensenstroom uit' (Verbeke 2009, 118), 'Een voortdurende stroom van klanken' (Verbeke 2009, 124), 'stroomde er bijna ononderbroken muziek naar buiten' (Verbeke 2009, 141), 'Soms kolken er watervallen moedertaal uit haar mond, in vraagvorm, steeds luider herhaald, in de hoop dat een hoger volume de verstaanbaarheid kan bevorderen' (Verbeke 2009, 173), 'Er vallen geen pauzes meer in haar woordenstroom' (Verbeke 2009, 175). De laatste twee metaforen hebben betrekking op een vrouw die Monique verzorgt. Deze vrouw geeft haar eten, drinken en liefkoost haar zonder dat ze elkaars spreken. De woorden 'watervallen' en 'woordenstroom' wijzen erop dat ze haar niet kan verstaan. Desondanks voelt ze zich thuis bij de vrouw. Ze merkt hoe fijn het is om met zorg behandeld te worden en wil het liefst zo lang mogelijk blijven. Voor het eerst sinds tijden heeft Monique geen taal nodig om met haar problemen om te gaan: de liefdevolle manier waarop de vrouw haar benadert heeft geen verdere communicatie.

Golven en stromen dus: een opvallende metaforiek in een roman met een hoofdpersonage dat haar leven juist constant in vaste vormen probeert te gieten. Ze heeft de fictie misschien afgezworen, maar ze probeert nog steeds een verhaal van haar leven te maken, een narratief waarin ieder onderdeelje een betekenis heeft, hoe miniem ook (Verbeke 2009, 164). Vandaar dat ze constant overal een vis in ziet: het terugkerende element geeft haar het idee dat ze onderdeel van een overkoepelend plan is waarin zij, Monique Champagne, de persoon is die de vissen voor hun einde moet behoeden. De vele metaforen en vergelijkingen waarin water een rol speelt, vormen een contrast met haar neiging naar vastigheid, overzicht, controle. Want wat is er minder overzichtelijk dan een golf die langzaam ontstaat, groter wordt en weer verdwijnt?



Door haar verlangen om zelf haar koers te bepalen, en er vervolgens een sluitend verhaal van te maken, is het des te opvallender dat ze aan het einde van de roman, als ze zichzelf in de zee van het leven wil beroven, door de golven mee wordt genomen. Tijdens haar verdrinking voelt ze een 'onvatbaar geluk' over haar neer dalen: 'Iets daalt in haar neer, stapelt zich in haar op, rekt zich in haar uit. Iets vergroot haar longinhoud, geeft het verdriet een ruimte om in rond te fladderen tot het moe is. Ze wantrouwt dit eerst, kan niet geloven dat zij dit kan geloven' (Verbeke 2009, 181).

Het idee dat de dood een einde aan haar liefdesverdriet zou maken, vervult haar met zoveel geluk dat ze tranen in haar ogen krijgt. Pas nu ze bijna verdrinkt, maakt ze geen verhaal meer van haar leven. Ze zoekt niet meer naar oplossingen en beseft dat ze geen grip op de wereld heeft: 'Ze weet niet wat er met de vissen zal gebeuren, met de mensen, het groen, de zeeën en de bom. Ze weet niets, alleen dat het pijn blijft doen, dat haar einde ondraaglijk veel pijn blijft doen, en haar bijna volledig heeft verteerd' (Verbeke 2009, 180). Dit idee maakt haar niet verdrietig. Integendeel. Ze voelt eindelijk hoe het is om als een vis door het water te worden gedragen. Net als in de roman van Lieke Marsman wordt het moment dat ze haar bewustzijn verliest als iets positiefs beschreven: 'Lachend verliest ze het bewustzijn, geeft ze zich over, deel van de zee die haar boven zich uit tilt, wiegt, vervoert, doorgeeft van golf naar golf, tot de golf die haar neerslaat op het land, waar ze inademt, inademt, zij, Monique Champagne, die nog leeft' (Verbeke 2009, 181).

Monique heeft een poging gedaan om grip op de natuur te krijgen, maar uiteindelijk is het de natuur zelf die over haar lot beslist. In dit citaat wordt de zee op een lichamelijke manier beschreven: de golf die haar meeneemt 'ademt' in, een woord waarmee de verteller laat zien dat het water ook een eigen wil heeft. Met dit slot verbeeldt de roman geen einde waarin de mens als heerser van de aarde triomfeert, maar representeert het verhaal een wisselwerking tussen mens en natuur waarin beide partijen onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en voortdurend invloed op elkaar uitoefenen. Deze verbondenheid speelt een hoofdrol in het werk van Timothy Morton. De aanhangers van *deep ecology* geloven immer niet in rigide grenzen tussen mens en dier, object en subject, en cultuur en natuur. Het slot van *Vissen Redden* verbeeldt deze verwevenheid.

## 6.5. De afwisseling van genres

Bij de analyse naar de manier waarop genre een rol in *Vissen Redden* speelt, is het belangrijk om naar Moniques worsteling met fictie te kijken. Ik ga daarom eerst in op Moniques zoektocht naar een juiste vorm om over de staat van het vissenbestand te vertellen. Daarna kijk ik naar de manier waarop de verschillende genres in de roman zelf gestalte krijgen en ten slotte verbind ik deze vormelijke aspecten aan de ecologische thematiek van de roman. Hierbij bevestig ik dat Verbeke de afwisseling van genres niet inzet om het klimaatprobleem op een veelzijdige manier te benaderen. Eerder laten de scènes waarin ze gedichten of vlammende betogen voordraagt iets zien van Moniques pogingen om via taal en literatuur het verschil te maken. In deze paragraaf laat ik zien hoe ik tot die conclusie kom.

Monique, schrijver van beroep, besluit aan het begin van de roman dat ze klaar is met fictie. Vanaf nu wil ze zich alleen nog met feiten bezighouden. Als ze terugblijkt op haar verleden maakt ze duidelijk dat ze haar eigen activisme beperkt vindt: 'Iemand moest iets wezenlijks doen, vond ze, en aangezien een niet te veronachtzamen minderheid al iets deed, voelde ze zich er schuldig over dat haar hulp tot dusver achterwege was gebleven' (Verbeke 2009, 13). Bewust van haar gebrek aan engagement vraagt ze zich af welk nut fictie nou eigenlijk heeft: 'Ze had papieren mensen aan karakterologische graafwerken ontworpen en lang op ritmische en stilistische puzzelkunstjes gebroed. Steeds minder begreep ze waarom ze dat had gedaan, en wat het de wereld had opgeleverd (Verbeke 2009, 31). Door het over 'papieren mensen' mensen te hebben, zet ze zichzelf neer als een postmoderne schrijver die aan autonome werelden bouwt. De personages blijven immers van papier en ontberen de kracht om de tekstuele werkelijkheid te ontstijgen. Daarnaast spreekt ze over haar werk als een verzameling 'ritmische en stilistische puzzelstukjes', een opmerking waarmee ze aangeeft dat de beredeneerde stijl van haar proza de tekst van de buitenwereld vervreemdt. Hier wil ze niet langer mee doorgaan, dus besluit ze het proza vaarwel te zeggen en zich volledig te concentreren op de echte wereld.

Hier begint het spanningsveld van de roman. Want hoewel Monique zich niet meer als een schrijver wil profileren, dwingt haar omgeving haar juist in het keurslijf van een romancier. Haar poging lijkt zelfs averechts te werken. Al in de eerste dialoog van de roman blijkt dat andere mensen haar ondanks alles als schrijver blijven zien. Zo roemt Sven Nootjes, de man die haar spreekbeurten op congressen regelt, haar journalistieke artikel over overbevissing

niet om de rationele inhoud, maar om de aanwezigheid van emotie. Bij het verwijzen naar haar stuk heeft hij moeite om de tekst aan een genre te verbinden:

‘Ik las uw krantenartikel, enfin artikel, uw lyrische betoog, of hoe moet ik het noemen... over vis, de overbevissing. Ik vond dat zeer mooi. Wel. Mooi ... pakkend eerder. Ik las het een paar keer achter elkaar en ik dacht: ja, dit is ... ja, dat missen wij, wetenschappers, toch over het algemeen’. (Verbeke 2009, 10)

In een stuk op *Dietsche Warande en Belfort* schrijft Vitse (2012) dat het lijkt alsof Nootjes zich in dit citaat verplicht voelt om aan elke tekst van een literair auteur een literaire status toe te kennen: ‘Die literaire status impliceert dan weer een gebrek aan rationele overtuigingskracht, want een literaire tekst spreekt tot het hart, niet tot het verstand’ (Vitse 2012, 98). Het is opvallend dat Nootjes haar vertelt dat de wetenschap emotie nodig heeft, een meeslepend verhaal dat meer indruk op de lezer maakt dan een bulk informatie. Hiermee sluit Nootjes zich aan bij het gedachtegoed van veel ecokritische literatuurwetenschappers die fictie het medium noemen om klimaatverandering te verbeelden. Hierbij is het belang dat de tekst een bepaald gevoel bij de lezer oproept. Als dit gebeurt, kan er ook gedragsverandering plaatsvinden – iets dat Morton benadrukt door erop te wijzen dat de overdracht van data niet genoeg is om mensen van klimaatverandering bewust te maken.

Nootjes wijst haar dus een rol toe die ze zelf zojuist heeft afgezworen, en hij is niet de enige, want gedurende haar wereldreis langs talloze symposia blijven mensen haar met fictie associëren, zelfs als ze aangeeft dat ze dit niet prettig vindt. Maar het is ook haar eigen schuld dat men haar in de eerste plaats als een romanschrijver ziet. Haar toespraken op de congressen zijn namelijk zeer literair van aard. Ze stemt er zelfs mee toe om voorafgaand aan allerlei wetenschappelijke lezingen een gedicht over het vissenbestand voor te dragen. Uit de introductie van de inleider blijkt dat de mensen die het symposium organiseren geen idee hebben wie ze werkelijk is.

Maar voor we beginnen gaan we luisteren naar de poëtische beslommingen van Michelle Champagne. Bijzonder aan deze Belgische dichteres is dat ze niet in haar Franse moedertaal schrijft, maar in het Duits. Voor het International Marine Biology Congress heeft ze een gedichtje geschreven over vissen. (Verbeke 2009, 156)

Nog los van het neerbuigende woord 'gedichtje' zit de aankondiging barstensvol onjuiste informatie. Monique heet geen Michelle, is geen dichter en heeft, zover we weten, geen Franse roots. Ondanks haar poging om een verhaal van haar leven te maken, blijft haar buitenwereld haar een identiteit toedichten waarin ze zich niet in wil of kan herkennen. De voordracht stevent uiteindelijk af op een fiasco. Nadat ze haar pretentieuze beginregels heeft uitgesproken, begint er iemand vanuit het publiek te giechelen (Verbeke 2009, 166). Daarna volgen er meer mensen – tot uiteindelijk een groot deel van het publiek aan het schaterlachen is.

Literatuur wordt door de wetenschap nauwelijks serieus genomen – dat concludeert Monique tijdens haar tour langs de symposia. Vaak is haar bijdrage slechts een opvulling van het programma. Als ze leest dat haar stuk een 'interlude' wordt genoemd, denkt ze dat 'de drie puntjes bedoeld [waren] om het ongewone van een cultureel intermezzo op een viscongres te benadrukken, en er enig mysterie rond te creëren' (Verbeke 2009, 27). Een paar congressen later begrijpt ze dat het de meeste mensen helemaal niet uitmaakt wat ze doet – zolang het maar een beetje verstrooiing biedt. Dit besef dringt het sterkst tot haar door wanneer ze in hoofdstuk 8 met de organisator van een symposium aan de Japanse zee spreekt. Nadat ze hem verteld heeft dat ze geen gedichten schrijft, maakt hij haar duidelijk dat dat niet erg is: 'Voor mijn part vertel je een mop' (Verbeke 2009, 154).

Men spreekt in *Vissen Redden* dus met minachting over kunstzinnige vormen van literatuur. De wetenschappelijke benadering, daarentegen, wordt continu op een voetstuk geplaatst – ook door Monique Champagne zelf. Zij ervaart deze kennisoverdracht belangrijker dan het creëren van fictieve situaties: 'Zo ontzaglijk veel noodzakelijker was het toch om duidelijkheid te scheppen over het belang van vis, dan weer eens over eenzaamheid en verlangen te schrijven' (Verbeke 2009, 31).

Soms brengt ze deze mening in de praktijk en neemt ze veel kennis over de vissensterfte tot zich. Kort nadat ze vertelt dat ze met fictie stopt, pakt ze een map over de zeeproblematiek in haar handen en volgt er een lange lap droge informatie over de afnemende vispopulatie.

De grootschalige commerciële visvangst zorgde de laatste vijftig jaar voor een afname van negentig procent van de grote roofvissen. In één jaar tijd werd in de Barentszee

meer dan honderdduizend ton kabeljauw illegaal gevangen. In 2002 paste alle kabeljauw uit de Noordzee in een middelgrote vissersboot. (...) Driehonderdvijftig miljoen vissen per dag werden gedood voor menselijke consumptie. Als de overbevissing in het huidige tempo werd voortgezet, dan zouden de visvoorraden tegen het midden van deze eeuw zijn uitgeput. (Verbeke 2009, 9)

Uit het stuk blijkt hoezeer ze met cijfers bezig is. Ze heeft het over negentig procent van de roofvissen, driehonderdvijftig miljoen vissen en honderdduizend ton kabeljauw. Door het ontbreken van een emotioneel oordeel over deze cijfers, krijgt de tekst het karakter van een rapport waarin de gevolgen van overbevissing onder elkaar zijn gezet. Met dit stuk laat Verbeke zien hoe literatuur eruitziet als je alle emotionele en kunstzinnige aspecten schrapt: een lange opsomming van data.

De hierboven beschreven scène vormt een zeldzaam moment waarin Monique zich op een puur zakelijke manier met de vissensterfte bezighoudt. In de rest van de roman krijgt de vissensterfte een steeds sterkere metaforische lading en betreft ze de problematiek van de zeeën steeds meer op haar eigen leven. Langzaam komt ook weer fictie om de hoek kijken, bijvoorbeeld wanneer ze het manuscript van de Oostenrijkse Oskar in handen krijgt (Verbeke 2009, 40). Zijn teksten gaan op een zeer directe manier over begeerte en obsessie. Eerst voelt Monique veel weerstand, maar na verloop van tijd begint het haar te boeien. De teksten die ze leest worden uitgebreid in de roman opgenomen, waardoor je soms wel twee pagina's uit zijn manuscript te zien krijgt.

In *Vissen Redden* komen dus verschillende genres en subgenres voor: de erotische literatuur van Oskar, de droge, rapportachtige teksten van Monique, de vurige betogen op congressen en een poëtische bijdrage. Verbeke kiest ervoor om deze teksten gedeeltelijk of integraal in de roman op te nemen. Trexler (2018) schrijft dat ieder subgenre een eigen, unieke manier heeft om het klimaat te benaderen. Maar zie je deze verschillende functies ook terug in de roman? Ja en nee. Aan de ene kant werpen de vlamme betogen en de poëtische intermezzo's van Monique wel degelijk een nieuw licht op het vissenbestand: via meeslepende taal overtuigt ze haar publiek – en misschien ook de lezer – hoezeer de mens nog verwant is met de vis waaruit hij is voortgekomen. Aan de andere kant worden de verschillende literaire genres – zowel de wetenschappelijke als de meer kunstzinnige stukken – zodanig overdreven voorgesteld dat ze het karakter van een parodie krijgen. De wetenschappelijke stukken zitten

vol met moeilijke woorden, lange titels en cijfers, en de literaire intermezzo's zijn zo stilistisch en ritmisch opgebouwd dat de werkelijke thematiek, de afnemende vissenpopulatie, onder de vorm bedolven raakt.

In dat opzicht gebruikt Verbeke de verschillende genres juist om de onvolkomenheid van taal te benadrukken. Hiermee thematiseert ze Ghosh' (2016) vraag of taal wel de juiste manier is om het klimaatprobleem te adresseren. Als alternatief stelt Ghosh andere vormen van communicatie voor waarin taal niet de boventoon voert: afbeeldingen, tekeningen, geluiden, geuren. Met dit idee in je achterhoofd is het opvallend dat Monique van alle speeches die ze bijwoont het meest getroffen wordt door een spreker die een plaatje van een ijsbeer op een ijsschots laat zien (Verbeke 2009 60). Er is geen informatieve toelichting nodig, er hoeft geen literaire omschrijving aan worden toegevoegd. Het plaatje vertelt genoeg.

## 7. Conclusie

In *Het tegenovergestelde van een mens* en *Vissen Redden* zijn protagonisten Ida en Monique zich bewust van de menselijke invloed op de aarde. Ze zetten zich in om klimaatverandering tegen te gaan, maar vinden het moeilijk om de focus daarbij niet op zichzelf te plaatsen. Steeds worden ze geconfronteerd met hun eigen herinneringen, onzekerheden, jaloerse gedachtes, eenzame gevoelens en relatieproblemen – zaken die hen ervan bewust maken dat ze hun menselijke blik op de wereld nooit helemaal kunnen verliezen.

Zeker in *Het tegenovergestelde van een romans* speelt het spanningsveld tussen jezelf in het centrum plaatsen versus een minder prominente rol aan de mens toebedelen een belangrijk thema. Wanneer Ida een congres bezoekt waarin een spreker zegt dat we veel minder bijzonder zijn dan we denken, denkt ze na over haar eigen schuldgevoelens omtrent op de opwarming van de aarde: ‘Ik voel me schuldig, ik weet niet waar ik moet beginnen, ik had allang begonnen moeten zijn’ (p.131). Door de herhaling van het woord ik in plaats van wij blijkt dat Ida zichzelf een belangrijke rol toedicht: zij moet het verschil maken. Deze gedachte past niet bij de visie van haar idool Naomi Klein die benadrukt dat de strijd tegen de opwarming van de aarde niet op individueel niveau, maar op mondiale schaal moet worden gevoerd.

Ida verwijst in de essayistische stukken naar de ideeën van Meillassoux. In zijn visie hebben objecten betekenis vanwege zichzelf, niet vanwege mensen die door middel van taal of wetenschap betekenis toekennen. In dit licht is het bijzonder dat Ida de natuur constant op haarzelf betreft. Zo is ze bang voor de zee omdat het open water háár geen beschutting biedt en houdt ze van de bergen omdat de hoogte háár een gevoel van overzicht geeft. Met deze focus op de emotionele uitwerking van de natuur plaatst ze de mens in het middelpunt en heeft ze minder oog voor wat de Noorse filosoof Næss de ‘intrensieke waarde’ van objecten noemen: de waarde die objecten onafhankelijk van de mens hebben.

Ida merkt, ondanks haar gerichtheid op het klimaat en kennis van ecofilosofen, hoe moeilijk het is om niet antropocentrisch en egocentrisch te zijn. Een van de oorzaken hiervan noemt ze de fundamentele eenzaamheid van het menszijn: ‘We kunnen er niet tegen dat er niemand iets terugzegt (...) en dus zetten we ons af door al die zwijgende natuur om ons heen te vernietigen, als een wanhopige geliefde die maar niet wordt terug ge-sms’t en het in het café op een zuipen zet’ (Marsman 2017, 146-147). Via de vergelijking met de wanhopige ge-

liefde die maar niet terug wordt ge-sms't laat ze zien dat het klimaatprobleem dezelfde oorzaak heeft als de moeilijkheden in haar relatie: het onvermogen van de mens om werkelijk contact met iets of iemands anders te maken.

Via de vergelijking met de wanhopige geliefde die maar niet terug wordt ge-sms't laat ze zien dat het klimaatprobleem dezelfde oorzaak heeft als de moeilijkheden in haar relatie: het onvermogen van de mens om werkelijk contact met iets of iemands anders te maken.

De aanwezigheid van een ik-verteller versterkt deze problematiek: door alleen Ida's bewustzijn weer te geven, volg je alleen haar gedachtes, haar blik, haar ideeën. Pas op het einde, wanneer de dam breekt en het water haar dreigt op te slokken, wordt haar perspectief overgenomen door een auctoriële verteller die een einde maakt aan haar beperkte bewustzijnsvoorstelling en vanaf een afstandje laat zien wat er met de rest van de aarde gebeurt.

Ida's kennis van denkers die vinden dat de mens zich niet in het centrum moet plaatsen, staat in contrast met haar narcistische gedrag. De prozastukken laten volgens mijn bevindingen zien hoezeer Ida de theoretische ideeën over het antropocentrische denken in de praktijk kan brengen. Op die manier fungeert Ida als een soort onderzoeksobject die toetst in hoeverre het voor de mens mogelijk is om zichzelf niet op de voorgrond te zetten.

Het hybride karakter van de roman bevordert iets dat Morton 'verschillende stijlen van denken' noemt. Via een afwisseling van genres benadert Marsman het klimaatprobleem op een abstracte en concrete manier. Via haar poëzie legt ze op een losse manier verbindingen tussen zaken als liefde, klimaat en eenzaamheid terwijl ze in haar essays juist een uitgebreide argumentatie geeft. Deze afwisseling prikkelt de lezer om op verschillende manieren over het probleem na te denken. Een knelpunt is dat de roman zich net als *Vissen Redden* tot een talige benadering beperkt. Deze neiging om de wereld in taal te vatten heeft volgens Ghosh (2016) een antropocentrische karakter: men houdt volgens hem te weinig rekening met de niet-talige manieren waarop bomen, dieren of aardplaten interacties met elkaar aangaan. Er ligt in mijn ogen dan ook een uitdaging voor toekomstige makers om voor een meer intermediale aanpak te kiezen waarbij ook beeld, geluid of geur worden gebruikt.

In *Vissen Redden* speelt klimaatverandering als algemeen probleem een minder grote rol als in *Het tegenovergestelde van een mens*. Monique focust zich namelijk vooral op de grootschalige visvangst die het leven in de zee bedreigt. Hiermee adresseert ze misschien niet een klimaatprobleem, maar wel een situatie die typerend is voor het antropoceen: mensen die omwille van eigen gewin het leven in de zee uitputten. Dit roept de vraag op of de term



‘klimaatfictie’ wel breed genoeg is om alle romans over de problemen van het antropoceen in onder te brengen. Om die reden pleit ik ervoor om een breder perspectief te gebruiken: antropoceen-fictie. Met die term kunnen romans die niet direct over het klimaat gaan, maar wel de menselijke invloed op de aarde thematiseren ook tot het onderzoeksgebied behoren.

In *Vissen Redden* ondermijnt de verteller voortdurend het idee dat de mens superieur is aan andere wezens. Ze spot met typisch menselijke eigenschappen en geeft ze aan dat onze ontwikkelde geest niet garant staat voor een gelukkig leven. Vissen hebben het volgens haar makkelijker: zij weten immers niet waarom ze lijden. Moniques opvattingen getuigen niet van een hiërarchie die de mens op alle vlakken beter dan andere dieren voorstelt. Eerder past haar wereldbeeld bij de object-oriented ontology waar Morton veel over schrijft, de zijnsleer die ervan uitgaat dat de typisch menselijke manier van de wereld benaderen, namelijk ‘nadenken’, niet belangrijker of beter is dan andere benaderingen zoals ruiken, besnuffelen of horen. Volgens hem is het accepteren van dit inzicht de sleutel tot een wereld zonder antropocentrisme: onze suprieuriteitspositie kan pas verdwijnen als we de menselijke eigenschap ‘nadenken’ evenveel waarde toekennen als andere benaderingen. Met deze opvatting in je achterhoofd is het interessant dat Ida zich het gelukkigst voelt wanneer ze zo min mogelijk nadent: tijdens seks bijvoorbeeld of in het water als ze door de golven wordt meegenomen en ze haar bewustzijn verliest.

Naarmate het verhaal vordert wordt het steeds duidelijker dat Moniques activisme slechts een manier is om met haar liefdesverdriet om te gaan. Haar activisme wordt een obsessie die zich over alle aspecten van haar leven uitstrekt. Ze projecteert haar eigen zorgen op vissen, valt op mannen die haar aan een vis doen denken en probeert zichzelf te verdrinken om net als de vis in het water te sterven. Ook via metaforen en vergelijkingen waarin de verteller ‘stromen’ en ‘golven’ gebruikt, wordt het menselijke aan het dierlijke gekoppeld. Met deze stijlmiddelen, en de visachtige manier waarop personages worden voorgesteld, wist de verteller de rigide grenzen tussen mens en dier uit. Tijdens haar pogingen om in een vis te veranderen, lukt het Monique niet om haar menselijke bewustzijn uit te schakelen. Zelfs in de laatste scène, waarin ze zich als een vis in het water begeeft, zorgt een terugtrekkende golf er voor dat ze weer op het droge terechtkomt.

Volgens Ghosh (2016) kunnen romans een belangrijke rol spelen in het representeren van rampen. Via fictieve situaties kunnen schrijvers de catastrofes voorstelbaar en invoelbaar maken en zo meer betrokkenheid met de problematiek creëren. In dit licht is het opvallend

dat er in de twee romans die ik heb geanalyseerd maar één scène is waarin een protagonist zelf bij een ramp betrokken raakt: de dambreuk die Ida en haar vriendin Robin treft. Het is volgens mijn bevindingen dan ook niet de rampen van de natuur die in de romans centraal staan, maar de ramp van de mens die, ondanks zijn pogingen om zich op de buitenwereld te richten, overgeleverd blijft aan zijn eigen bewustzijn.

## Literatuur

AAAS Board Statement on Climate Change. (2006). 'New Statement on Climate Change'. Geraadpleegd via: [https://www.aaas.org/sites/default/files/s3fs-public/aaas\\_climate\\_statement1.pdf](https://www.aaas.org/sites/default/files/s3fs-public/aaas_climate_statement1.pdf)

Belleman, Bas. (2009). 'Vergeet je verdriet, red de blauwvintonijn'. Geraadpleegd via <https://www.trouw.nl/cultuur/vergeet-je-verdriet-red-de-blauwvintonijn~a0f70fdb/>

Bluijs, Siebe & Dool, Anne Louïse van den. (2017). 'Een afstandelijk samenspel tussen natuur en mens. Het persoonlijke ecokritische in Hoe ik een bos begon in mijn badkamer van Maartje Smits en Het tegenovergestelde van een mens van Lieke Marsman'. Geraadpleegd via <https://www.dwbarchief.be/siebe-bluijs/een-afstandelijk-samenspel-tussen-natuur-en-mens-het-persoonlijke-ecokritische-hoe-ik-e>

Bodegom, Fiep van. 'Wat is een klimaatroman?'. *De Nederlandse boekengids* (2018) nr. 4, 54-57

Bos, René ten. *Dwalen in het antropoceen*. Amsterdam: Boom, 2017.

Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2005.

Craps, Stef & Mertens, Mahlu. (2019). 'Klimaatfictie in De Lage Landen?' Geraadpleegd via <https://www.rektoverso.be/artikel/klimaatfictie-in-de-lage-landen>

Delabie, Lise. 'Wij spelen omdat wij het menen: het absurde oeuvre van Annelies Verbeke'. *Ons Erfdeel* 60 (2017) nr. 4, 24-31

Dera, Jeroen. (2017). 'De mens staat erbij en kijkt ernaar'. *De Standaard*, 14-7-2017.

Garrard, Greg. *Ecocriticism. The new critical idiom*. Abingdon: Psychology Press, 2004.

Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications & Open University, 1997.

Hamilton, Clive. *De Provocerende Aarde*. Uitgeverij Klement: Utrecht, 2018.

Hamilton, Clive. *Earthmasters: The Dawn of the Age of Climate Engineering*. New Haven: Yale University Press, 2013.

Klein, Naomi. *No Time*. Amsterdam: De Geus, 2014.

Marsman, Lieke. *Het tegenovergestelde van een mens*. Amsterdam: Atlas Contact, 2017.

Martens, Reuben., & Vermeulen, Pieter. 'Ecokritiek'. *Cahier voor literatuurwetenschap* 10 (2018) 103-10

Metz, Eric. 'De natuur is een tempel. Literatuur en ecokritiek'. *Vooys* 33 (2015) nr. 1, 39-47

Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minnesota: Minnesota Press, 2013.

Morton, Timothy. *Ecologisch Wezen*. Utrecht: Uitgeverij Ten Have, 2018.

Morton, Timothy. *Ecology without nature*. Cambridge: Harvard University Press, 2007

Næss, Arne. 'A defence of the deep ecology movement'. *Environmental Ethics* 6 (1984), 266.

Powers, Richard. *The Overstory*. New York: W.W. Norton, 2018.

Rek, Wilma de. (2018). 'Gij zult lezen! Maar waarom eigenlijk?' Geraadpleegd via <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/gij-zult-lezen-maar-waarom-eigenlijk~b513c5ec/>

Rouckhout, Lieselotte. (2019). 'Nederlandstalige klimaatfictie? Daarvoor is het wellicht wachten op de klimaatgeneratie'.. Geraadpleegd via <https://www.de-lage-landen.com/article/nederlandstalige-klimaatfictie-daarvoor-is-het-wachten-op-de-klimaatgeneratie>

Smits, Maartje. *Hoe ik een bos begon in mijn badkamer*. Amsterdam: De Harmonie, 2017.

Trexler, Adam. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Virginia: The University of Virginia Press, 2015.

Urai, Max. (2017). 'Signalement: Het tegenovergestelde van een mens'. Geraadpleegd via <https://www.dereactor.org/teksten/signalement-het-tegenovergestelde-van-een-mens-lieke-marsman>

Veen, Thomas de. (2017). 'Waarom raakt het klimaat ons niet?' Geraadpleegd via <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/06/09/waarom-raakt-het-klimaat-ons-niet-10978894-a1562277>

Verbeke, Annelies. *Vissen Redden*. Amsterdam: De Geus, 2009.

Vervaeck, Bart. & Hermans, Luc. *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Vantilt, 2001.

Vitse, Sven. 'Ik ben er niet. Ik probeer er even niet te zijn'. *Dietsche Warande en Belfort*, 156 (2011), nr. 1. 95-102

Vries, Joost de. 'De takken geselen'. *De Groene Amsterdammer* 142 (2018), nr. 9, 4-5

Vries, Joost de. (2017). 'Welkom in het Antropoceen'. Geraadpleegd via <https://www.groene.nl/artikel/welkom-in-het-antropoceen-2017-06-28>